**Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898 – 1905**. / Сост., вст. к сезонам, примеч. Ю. М. Виноградова, О. А. Радищевой, Е. А. Шингаревой, общ. ред. О. А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. 639 с.

К читателю 3 [Читать](#_TOC202263190)

Перед открытием 6 [Читать](#_TOC202263191)

1. <Без подписи>. Общедоступный театр в Москве  
«Новости дня», М., 1898, 16 января 8 [Читать](#_Toc202263192)

2. Арсений Г. <И. Я. Гурлянд>. Впечатления  
«Курьер», М., 1898, 17 января 9 [Читать](#_Toc202263193)

3. Новый <В. Н. Пастухов>. Проект Мечта  
«Московский листок», 1898, 17 января 11 [Читать](#_Toc202263194)

4. <Без подписи>. Чужие мысли  
«Новости дня», М., 1898, [после 17] января 13 [Читать](#_Toc202263195)

5. С. Васильев <С. В. Флёров>. Театральная хроника  
«Московские ведомости», 1898, 9 февраля 16 [Читать](#_Toc202263196)

6. <Без подписи>. К открытию  
«Новости дня», М., 1898, 14 октября 19 [Читать](#_Toc202263197)

7. Lolo <Л. Г. Мунштейн>. Страничка из письма  
«Новости дня», М., 1898, 14 октября 20 [Читать](#_Toc202263198)

Сезон 1898 – 1899 21 [Читать](#_TOC202263199)

1. Глаголь <С. С. Голоушев>.  
Открытие Художественно-общедоступного театра  
«Курьер», М., 1898, 15 октября 25 [Читать](#_Toc202263200)

2.- Ф- <Н. Е. Эфрос>. «Царь Федор»  
«Новости дня», М., 1898, 18 октября 28 [Читать](#_Toc202263201)

3. Глаголь <С. С. Голоушев>. Художественно-общедоступный театр  
(«Царь Федор Иоаннович» на 3‑м представлении)  
«Курьер», М., 1898, 19 октября 31 [Читать](#_Toc202263202)

4. -Ф- <Н. Е. Эфрос>. «Царь Федор»  
«Новости дня», М., 1898, 20 октября 35 [Читать](#_Toc202263203)

5. С. Васильев <С. В. Флёров>. Театральная хроника.  
Художественно-общедоступный театр. «Царь Федор Иоаннович»,  
трагедия в 5 действиях и 10 картинах, гр. А. К. Толстого  
«Московские ведомости», 1898, 19 октября 38 [Читать](#_Toc202263204)

6. Глаголь <С. С. Голоушев>. Художественно-общедоступный театр.  
«Потонувший колокол»  
«Курьер», М., 1898, 22 октября 41 [Читать](#_Toc202263205)

7. <Без подписи>. Театральная хроника  
«Новости дня», М., 1898, 22 октября 43 [Читать](#_Toc202263206)

8. С. Васильев <С. В. Флёров>. Театральная хроника.  
Художественно-общедоступный театр. «Потонувший колокол»,  
сказка-драма в 5 действиях Гауптмана, пер. В. П. Буренина.  
«Венецианский купец», комедия Шекспира <…>  
«Московские ведомости», 1898, 26 октября 44 [Читать](#_Toc202263207)

9. В. Дорошевич. На кончике пера  
«Московский листок», 1898, 28 октября 46 [Читать](#_Toc202263208)

10. <Без подписи>. Театральная хроника  
«Новости дня», М., 1898, 5 ноября 47 [Читать](#_Toc202263209)

11. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>. Художественно-Общедоступный театр.  
«Счастье Греты», драма в 3‑х д., соч. Мариотта и «Трактирщица»,  
комед. в 3‑х акт., соч. Гольдони  
«Курьер», М., 1898, 4 декабря 48 [Читать](#_Toc202263210)

12. <Без подписи>. Художественно-Общедоступный театр.  
(«Счастье Греты», драма Э. Мариотта, пер. О. Латернер.  
«Трактирщица», ком. в 3‑х д., Гольдони)  
«Русский листок», М., 1898, 5 декабря 51 [Читать](#_Toc202263211)

13. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>. «Чайка».  
Комедия в 4‑х действ., Ант. Чехова  
«Курьер», М., 1898, 19 декабря 52 [Читать](#_Toc202263212)

14. Н. М‑в <псевдоним не раскрыт>. Театр и музыка  
«Московский листок», 1898, 20 декабря 54 [Читать](#_Toc202263213)

15. -Ф- <Н. Е. Эфрос>. «Чайка»  
«Новости дня», М., 1898, 23 декабря 57 [Читать](#_Toc202263214)

16. -Ф- <Н. Е. Эфрос>. «Чайка»  
«Новости дня», М., 1898, 31 декабря 58 [Читать](#_Toc202263215)

17. -Ф- <Н. Е. Эфрос>. «Чайка»  
«Новости дня», М., 1899, 1 января 60 [Читать](#_Toc202263216)

18. П. Гнедич. «Чайка». Г. Антона Чехова  
«Новое время», СПб., 1899, 18 января 62 [Читать](#_Toc202263217)

19. С. Глаголь <С. С. Голоушев>. Художественно-Общедоступный театр.  
«Антигона», трагедия Софокла  
«Курьер», М., 1899, 13 января 65 [Читать](#_Toc202263218)

20. Н. М‑в <псевдоним не раскрыт>. По театрам  
«Московский листок», 1899, 15 января 67 [Читать](#_Toc202263219)

21. И. Рудин <И. Ф. Шмидт>. Художественно-Общедоступный Театр  
«Русский листок», М., 1899, 22 февраля 70 [Читать](#_Toc202263220)

Сезон 1899 – 1900 72 [Читать](#_TOC202263221)

1. -ин <Я. А. Фейгин>. «Смерть Иоанна Грозного»,  
трагедия гр. А. К. Толстого  
«Курьер», М., 1899, 1 октября 78 [Читать](#_Toc202263222)

2. -Ф- <Н. Е. Эфрос>. «Смерть Иоанна Грозного»  
«Новости дня», М., 1899, 4 октября 82 [Читать](#_Toc202263223)

3. -Ф- <Н. Е. Эфрос>. «Геншель» № 3‑й  
«Новости дня», М., 1899, 8 октября 84 [Читать](#_Toc202263224)

4. С. Васильев <С. В. Флёров>. Театральная хроника. «Двенадцатая ночь» Шекспира, на Художественно-Общедоступном театре  
«Московские ведомости», 1899, 18 октября 86 [Читать](#_Toc202263225)

5. <Без подписи>. «Дядя Ваня»  
«Новости дня», М., 1899, 27 октября 87 [Читать](#_Toc202263226)

6. -ин <Я. А. Фейгин>. «Дядя Ваня». Сцены из деревенской жизни,  
в 4‑х действ., Антона Чехова (Художественно-Общедоступный театр)  
«Курьер», М., 1899, 29 октября 88 [Читать](#_Toc202263227)

7. Старик <Н. Е. Эфрос>. Из Москвы  
«Театр и искусство», СПб., 1899, № 44 93 [Читать](#_Toc202263228)

8. Н. Рок <Н. О. Ракшанин>. Из Москвы. Очерки и снимки  
«Новости и Биржевая газета», СПб., 1899, 6 ноября 95 [Читать](#_Toc202263229)

9. Петр Кичеев. «Эдда Габлер»  
«Русское слово», М., 1899, 20 ноября 97 [Читать](#_Toc202263230)

10. Пр. Пр. <псевдоним не раскрыт>. Художественный реализм.  
По поводу постановок Художественно-Общедоступного театра.  
Опыт критики  
М., Типография газ. «Театральные известия», 1899 99 [Читать](#_Toc202263231)

11. И. Игнатов. «Одинокие», драма в 5‑ти действиях Герхарта Гауптмана  
(Художественно-Общедоступный театр, спектакль 16 декабря)  
«Русские ведомости», М., 1899, 18 декабря 102 [Читать](#_Toc202263232)

12. <Без подписи>. «Одинокие»  
«Новости дня», М., 1899, 31 декабря 104 [Читать](#_Toc202263233)

13. Т. Щепкина-Куперник. Московский Художественный театр  
«Северный курьер», СПб., 1900, 21 января 108 [Читать](#_Toc202263234)

14. А. К‑ль <А. Р. Кугель>. Театральные заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1900, № 6 112 [Читать](#_Toc202263235)

15. А. К‑ль <А. Р. Кугель>. Театральные заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1900, № 8 114 [Читать](#_Toc202263236)

16. П. Гнедич. Театр будущего.  
Художественно-Общедоступный театр в Москве  
«Мир искусства», СПб., 1900, № 3 и 4 117 [Читать](#_Toc202263237)

17. <Без подписи>. Театр и музыка  
«Крымский вестник», Севастополь, 1900, 13 апреля 123 [Читать](#_Toc202263238)

18. <Без подписи>. Театр и музыка  
«Крымский вестник», Севастополь, 1900, 15 апреля 124 [Читать](#_Toc202263239)

19. Нескромный наблюдатель. <псевдоним не раскрыт> Вперемежку.  
Наброски и недомолвки. По поводу спектаклей Художественного  
театра. Настроение публики и способ его выражения. <…>  
«Крымский вестник», Севастополь, 1900, 16 апреля 126 [Читать](#_Toc202263240)

20. <Без подписи>.  
Спектакли Московского Художественного театра в Ялте  
«Крымский курьер», Ялта, 1900, 18 апреля 127 [Читать](#_Toc202263241)

Сезон 1900 – 1901 129 [Читать](#_TOC202263242)

1. -Ф- <Н. Е. Эфрос>. «Снегурочка»  
«Новости дня», М., 1900, 27 сентября 132 [Читать](#_Toc202263243)

2. James Lynch <Л. Н. Андреев>. <Без заглавия>  
«Курьер», М., 1900, 1 октября 135 [Читать](#_Toc202263244)

3. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>. У рампы. Которая из двух?  
«Курьер», М., 1900, 3 октября 136 [Читать](#_Toc202263245)

4. Н. Р‑н <Н. О. Ракшанин>. По театрам  
«Московский листок», 1900, 26 октября 138 [Читать](#_Toc202263246)

5. Я. А. Ф‑ин <Я. А. Фейгин>. «Доктор Штокман»  
на сцене Художественно-Общедоступного театра  
«Курьер», М., 1900, 27 октября 141 [Читать](#_Toc202263247)

6. Ив. Иванов. Горе героям! (Письмо в редакцию)  
«Русская мысль», М., 1900, декабрь 143 [Читать](#_Toc202263248)

7. П. Ярцев. Из Москвы  
«Театр и искусство», СПб., 1900, № 49 147 [Читать](#_Toc202263249)

8. Н. Р‑н <Н. О. Ракшанин>. Театр и музыка  
«Московский листок», 1901, 3 февраля 149 [Читать](#_Toc202263250)

9. James Lynch <Л. Н. Андреев>. Москва. Мелочи жизни  
«Курьер», М., 1901, 4 февраля 153 [Читать](#_Toc202263251)

10. Я. А. Ф‑ин <Я. А. Фейгин>. Художественный театр.  
«Три сестры», драма А. П. Чехова  
«Курьер», М., 1901, 5 февраля 155 [Читать](#_Toc202263252)

11. П. Ярцев. «Три сестры»  
«Театр и искусство», СПб., 1901, № 8 159 [Читать](#_Toc202263253)

12. Смоленский <А. А. Измайлов>. «Дядя Ваня»  
«Биржевые ведомости», 1901, СПб., 21 февраля 160 [Читать](#_Toc202263254)

13. Юр. Беляев. Театр и музыка. Художественный театр. I. «Дядя Ваня»  
«Новое время», СПб., 1901, 21 февраля 163 [Читать](#_Toc202263255)

14. А. Суворин. <Без заглавия>  
«Новое время», СПб., 1901, 23 февраля 166 [Читать](#_Toc202263256)

15. Old Gentleman <A. B. Амфитеатров>. Театральный альбом. XXXVI  
«Россия», СПб., 1901, 24 февраля 167 [Читать](#_Toc202263257)

16. O. L. <псевдоним не раскрыт>. Штокман — Станиславский  
«Россия», СПб., 1901, 25 февраля 171 [Читать](#_Toc202263258)

17. Юр. Б‑в <Ю. Д. Беляев>. Художественный театр. IV. «Геншель»  
«Новое время», СПб., 1901, 27 февраля 172 [Читать](#_Toc202263259)

18. В. Дорошевич. За день. Сектанты  
«Россия», СПб., 1901, 1 марта 174 [Читать](#_Toc202263260)

19. Г. Северцев <Г. Т. Полилов>. Московские гастролеры  
«Север», СПб., 1901, 4 марта 176 [Читать](#_Toc202263261)

20. А. К‑ель <А. Р. Кугель>. Заметки  
о Московском художественном театре. II  
«Театр и искусство», СПб., 1901, № 10 179 [Читать](#_Toc202263262)

21. П. Гнедич. «Доктор Штокман»  
на сцене Московского художественного театра  
«Мир искусства», СПб., 1901, № 2 и 3 183 [Читать](#_Toc202263263)

22. Д. Философов. «Дядя Ваня». V.  
(Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.)  
«Мир искусства», СПб., 1901, № 2 и 3 186 [Читать](#_Toc202263264)

23. П. Ярцев. Искусство будней (Московский Художественный театр)  
«Театр и искусство», СПб., 1901, № 14 189 [Читать](#_Toc202263265)

24. А. Кугель. Будни искусства. (Открытое письмо П. М. Ярцеву)  
«Театр и искусство», СПб., 1901, № 15 192 [Читать](#_Toc202263266)

25. А. Волынский <А. Л. Флексер>. Современный и новый репертуар  
«Прибалтийский вестник» [1901] 196 [Читать](#_Toc202263267)

26. А. Б. <А. И. Богданович>. Критические заметки.  
Московский Художественный театр. —  
Что так привлекает к нему публику? — Художественная постановка  
пьес и их прекрасный подбор. — Пьесы Чехова «Дядя Ваня»  
и «Три сестры». — «Доктор Штокман», «Геншель» и «Одинокие»  
«Мир Божий», СПб., 1901, № 4 199 [Читать](#_Toc202263268)

27. А. Басаргин <Ал. И. Введенский>. О художественно-общедоступном  
театре. По поводу предполагаемого на ближайший сезон репертуара  
«Московские ведомости», 1901, 28 апреля 206 [Читать](#_Toc202263269)

Сезон 1901 – 1902 213 [Читать](#_TOC202263270)

1. В. П. <В. П. Преображенский>. Театральная распря  
«Новости дня», М., 1901, 3 сентября 217 [Читать](#_Toc202263271)

2. Я. А. Ф‑ин <Я. А. Фейгин>. Художественный театр.  
«Дикая утка», драма в 5 действиях Г. Ибсена  
«Курьер», М., 1901, 21 сентября 221 [Читать](#_Toc202263272)

3. Н. Р‑н <Н. О. Ракшанин>. По театрам. Еще о «Дикой утке»  
«Московский листок», 1901, 22 сентября 223 [Читать](#_Toc202263273)

4. П. Ярцев. Московские письма  
«Театр и искусство», СПб., 1901, № 40 226 [Читать](#_Toc202263274)

5. Джемс Линч <Л. Н. Андреев>. Москва. Мелочи жизни  
«Курьер», М., 1901, 21 октября 228 [Читать](#_Toc202263275)

6. С. П. <С. В. Яблоновский>. Михаил Крамер  
«Русское слово», М., 1901, 29 октября 232 [Читать](#_Toc202263276)

7. EXTER <Ал. И. Введенский>. Театральная хроника. III  
«Московские ведомости», 1901, 29 октября 235 [Читать](#_Toc202263277)

8. Н. Рок <Н. О. Ракшанин>. Из Москвы. (Очерки и снимки)  
«Новости и Биржевая газета», СПб., 1901, 3 ноября 237 [Читать](#_Toc202263278)

9. С. Андреевский. Театр молодого века.  
(Труппа Московского Художественного театра)  
«Россия», СПб., 1901, 30 ноября 241 [Читать](#_Toc202263279)

10. С. Андреевский. Театр молодого века.  
(Труппа Московского Художественного театра). (Окончание)  
«Россия», СПб., 1901, 2 декабря 246 [Читать](#_Toc202263280)

11. Али <Н. Е. Эфрос>. Спросонок  
«Новости дня», М., 1901, 2 декабря 252 [Читать](#_Toc202263281)

12. EXTER <Ал. И. Введенский>. Театральная хроника.  
«В мечтах», драма в 4‑х действиях, соч. Вл. И. Немировича-Данченко,  
на сцене Художественного театра в 1‑й раз 21 декабря  
«Московские ведомости», 1901, 23 декабря 254 [Читать](#_Toc202263282)

13. Пэк <В. А. Ашкинази>. Плакали купецкие денежки.  
Драпировочное и обойное святочное представление  
«Новости дня», М., 1901, 24 декабря 256 [Читать](#_Toc202263283)

14. Н. Рок <Н. О. Ракшанин>. Из Москвы. Очерки и снимки  
«Новости и Биржевая газета», СПб., 1901, 29 декабря 260 [Читать](#_Toc202263284)

15. Пэк <В. А. Ашкинази>. Кстати  
«Новости дня», М., 1902, 17 февраля 263 [Читать](#_Toc202263285)

16. В. Дорошевич. Искусство на иждивении  
«Русское слово», М., 1902, 17 февраля 264 [Читать](#_Toc202263286)

17. H. nov <А. Р. Кугель>. «В мечтах»  
«Театр и искусство», СПб., 1902, № 11 269 [Читать](#_Toc202263287)

18. H. nov <А. Р. Кугель>. Московский Художественный театр  
«Театр и искусство», СПб., 1902, № 12 270 [Читать](#_Toc202263288)

19. Ал. Ожигов <Н. П. Ашешов>. «Мещане» М. Горького  
«С.‑Петербургские ведомости», 1902, 28 марта 272 [Читать](#_Toc202263289)

20. Г. <псевдоним не раскрыт>. < «Мещане»>  
«Петербургская газета», 1902, 28 марта 274 [Читать](#_Toc202263290)

Сезон 1902 – 1903 276 [Читать](#_TOC202263291)

1. <Без подписи>. В Художественном театре  
«Новости дня», М., 1902, 17 октября 279 [Читать](#_Toc202263292)

2. <Без подписи>. Художественный театр  
«Русские ведомости», М., 1902, 25 октября 280 [Читать](#_Toc202263293)

3. С. П. <С. В. Яблоновский>. Художественный театр.  
«Мещане» М. Горького  
«Русское слово», М., 1902, 26 октября 282 [Читать](#_Toc202263294)

4. -Ф- <Н. Е. Эфрос>. «Мещане»  
«Новости дня», М., 1902, 27 октября 283 [Читать](#_Toc202263295)

5. И. <И. Н. Игнатов>. «Мещане», сцены в доме Бессеменова.  
Драматический эскиз в 4‑х актах М. Горького.  
(Художественный театр, спектакль 25‑го октября)  
«Русские ведомости», М., 1902, 27 октября 287 [Читать](#_Toc202263296)

6. Ю. А. <Ю. И. Айхенвальд>. Современное искусство.  
«Мещане» Максима Горького (Художественный театр)  
«Русская мысль», М., 1902, кн. XI 290 [Читать](#_Toc202263297)

7. И. <И. Н. Игнатов>. «Власть тьмы»  
(Художественный театр, спектакль 5‑го ноября)  
«Русские ведомости», М., 1902, 7 ноября 293 [Читать](#_Toc202263298)

8. С. П. <С. В. Яблоновский>. Художественный театр.  
«Власть тьмы» Л. Н. Толстого  
«Русское слово», М., 1902, 7 ноября 295 [Читать](#_Toc202263299)

9. Нежданов <неустановленное лицо>. Художественный театр.  
«Власть тьмы», драма в 5 действ., соч. Л. Н. Толстого  
«Курьер», М., 1902, 7 ноября 297 [Читать](#_Toc202263300)

10. Н. Р‑н <Н. О. Ракшанин>. «Власть тьмы»  
«Московский листок», 1902, 7 ноября 300 [Читать](#_Toc202263301)

11. Н. Э‑с <Н. Е. Эфрос>. Из Москвы  
«Театр и искусство», СПб., 1902, № 46, 10 ноября 304 [Читать](#_Toc202263302)

12. А. К‑ель <А. Р. Кугель>. Театральные заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1902, № 46, 10 ноября 308 [Читать](#_Toc202263303)

13. -Ф- <Н. Е. Эфрос>. «На дне» Горького  
«Новости дня», М., 1902, 21 декабря 311 [Читать](#_Toc202263304)

14. EXTER <Ал. И. Введенский>. Театральная хроника.  
«На дне», сцены в 4 действиях, соч. М. Горького,  
в Художественном театре  
«Московские ведомости», 1902, 23 декабря 314 [Читать](#_Toc202263305)

15. Ю. А. <Ю. И. Айхенвальд>. Современное искусство.  
«Власть тьмы» (Художественный театр) <…>  
«Русская мысль», М., 1902, кн. XII 319 [Читать](#_Toc202263367)

16. Н. Э‑с <Н. Е. Эфрос>. Из Москвы  
«Театр и искусство», СПб., 1903, № 1 322 [Читать](#_Toc202263306)

17. С. П. <С. В. Яблоновский>. Театр и музыка. «Столпы общества»  
«Русское слово», М., 1903, 26 февраля 325 [Читать](#_Toc202263307)

18. И. <И. Н. Игнатов>. «Столпы общества»  
(Художественный театр, спектакль 24‑го февраля)  
«Русские ведомости», М., 1903, 26 февраля 326 [Читать](#_Toc202263308)

19. -Ф- <Н. Е. Эфрос>. «Столпы общества»  
«Новости дня», М., 1903, 27 февраля 328 [Читать](#_Toc202263309)

20. Homo novus <А. Р. Кугель>. Открытие спектаклей Московского Художественного театра. «На дне» М. Горького  
«Петербургская газета», 1903, 8 апреля 333 [Читать](#_Toc202263310)

21. Смоленский <А. А. Измайлов>. Театр.  
Московский Художественный театр. «На дне» Горького  
«Биржевые ведомости», СПб., 1903, 9 апреля 336 [Читать](#_Toc202263311)

22. Solus <К. И. Арабажин>. Московский Художественный театр  
«Новости и Биржевая газета», СПб., 1903, 9 апреля 339 [Читать](#_Toc202263312)

Сезон 1903 – 1904 342 [Читать](#_TOC202263313)

1. И. <И. Н. Игнатов>. Театр и музыка. «Юлий Цезарь».  
Художественный театр. Спектакль 2‑го октября  
«Русские ведомости», М., 1903, 4 октября 345 [Читать](#_Toc202263314)

2. Нежданов <неустановленное лицо>. На «Юлии Цезаре»  
«Курьер», М., 1903, 4 октября 348 [Читать](#_Toc202263315)

3. Н. Р. <Н. О. Ракшанин>. «Юлии Цезарь»  
«Московский листок», 1903, 4 октября 352 [Читать](#_Toc202263316)

4. Н. Э‑с <Н. Е. Эфрос>. «Юлий Цезарь» В Художественном театре.  
(Письмо из Москвы)  
«Театр и искусство», СПб., 1903, № 41 357 [Читать](#_Toc202263317)

5. Ю. А. <Ю. И. Айхенвальд>. Современное искусство. <…>  
«Юлий Цезарь» В. Шекспира (Художественный театр)  
«Русская мысль», М., 1903, кн. X 360 [Читать](#_Toc202263318)

6. Матов <С. С. Мамонтов>. Брут — Станиславский  
«Русское слово», М., 1903, 27 октября 365 [Читать](#_Toc202263319)

7. Б. Варнеке. По поводу постановки «Юлия Цезаря»  
на сцене Московского Художественного театра  
«Театр и искусство», СПб., 1903, № 45 367 [Читать](#_Toc202263320)

8. Андрей Белый. «Юлий Цезарь» на сцене Художественного театра  
«Мир искусства», СПб., 1903, № 12 369 [Читать](#_Toc202263321)

9. А. Ко‑тов. <А. И. Косоротов> О законах сценической постановки  
«Театр и искусство», СПб., 1903, № 47 370 [Читать](#_Toc202263322)

10. <Без подписи>. «Одинокие»  
«Русские ведомости», М., 1903, 10 ноября 374 [Читать](#_Toc202263323)

11. П. К. <П. С. Коган (?)>. Театр и музыка. Художественный театр.  
«Вишневый сад»  
«Курьер», М., 1904, 19 января 375 [Читать](#_Toc202263324)

12. Пэк <В. А. Ашкинази>. Кстати  
«Новости дня», М., 1904, 20 января 378 [Читать](#_Toc202263325)

13. Н. Николаев. У художественников. (Московские впечатления)  
«Театр и искусство», СПб., 1904, № 9 379 [Читать](#_Toc202263326)

14. Зигфрид <Э. А. Старк>. Эскизы. Московский Художественный театр  
«С.‑Петербургские ведомости», 1904, 27 марта 383 [Читать](#_Toc202263327)

15. Юр. Беляев. Театр и музыка. Спектакли Московского  
Художественного театра. I. «Юлий Цезарь»  
«Новое время», СПб., 1904, 31 марта 387 [Читать](#_Toc202263328)

16. К. Арабажин. «Юлий Цезарь», трагедия в 5 действиях В. Шекспира  
«Новости и Биржевая газета», СПб., 1904, 31 марта 392 [Читать](#_Toc202263329)

17. Чацкий <Д. В. Философов>. Театральное эхо. «Вишневый сад»  
А. П. Чехова. Первое представление в петербурге 1‑го апреля 1904 г.  
«Петербургская газета», 1904, 3 апреля 397 [Читать](#_Toc202263330)

18. К. Арабажин. «Вишневый сад». Пьеса в 4‑х действиях, соч. А. П. Чехова  
«Новости и Биржевая газета», СПб., 1904, 3 апреля 400 [Читать](#_Toc202263331)

19. Юр. Беляев. Театр и музыка. Спектакли Московского  
Художественного театра. II. «Вишневый сад»  
«Новое время», СПб., 1904, 3 апреля 402 [Читать](#_Toc202263332)

20. А. Кугель. Заметки о Московском Художественном театре  
«Театр и искусство», СПб., 1904, № 15 405 [Читать](#_Toc202263333)

21. В. П. <В. П. Преображенский>. «Вишневый сад»  
«Семья», М., 1904, № 5 411 [Читать](#_Toc202263334)

Сезон 1904 – 1905 416 [Читать](#_TOC202263335)

1. -Ф- <Н. Е. Эфрос>. Спектакль Метерлинка  
«Новости дня», М., 1904, 3 октября 419 [Читать](#_Toc202263336)

2. С‑н <псевдоним не раскрыт>. Из Москвы  
«Театр и искусство», СПб., 1904, № 41 421 [Читать](#_Toc202263337)

3. Ив. Иванов. Театр и музыка. «Иванов» А. П. Чехова  
«Русская правда», СПб., 1904, 20 октября 422 [Читать](#_Toc202263338)

4. П. Ярцев. Качалов в «Иванове»  
«Театральная газета», М., 1904, 11 декабря, № 1 424 [Читать](#_Toc202263339)

5. Бэн <Б. В. Назаревский>. По театрам. «У монастыря» и «Миниатюры»  
на сцене Художественного театра  
«Московский листок», 1904, 27 декабря 427 [Читать](#_Toc202263340)

6. Сергей Яблоновский. В Художественном театре  
«Русское слово», М., 1905, 30 января 429 [Читать](#_Toc202263341)

7. И. <И. Н. Игнатов>. «Привидения».  
(Художественный театр. Спектакль 31‑го марта)  
«Русские ведомости», М., 1905, 2 апреля 432 [Читать](#_Toc202263342)

8. Н. Эфрос. Из Москвы  
«Театр и искусство», СПб., 1905, № 15 434 [Читать](#_Toc202263343)

9. Юр. Беляев. Театр и музыка. Спектакли Московского  
Художественного театра. I. «Иванов»  
«Новое время», СПб., 1905, 20 апреля 437 [Читать](#_Toc202263344)

10. Корней Чуковский. Московский Художественный театр.  
«Иванов», драма Чехова  
«Театральная газета», М., 1905, № 17 440 [Читать](#_Toc202263345)

11. Зигфрид <Э. А. Старк>. Эскизы  
«С.‑Петербургские ведомости», 1905, 21 апреля 444 [Читать](#_Toc202263346)

12. А. Кугель. Театральные заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1905, № 17 447 [Читать](#_Toc202263347)

13. Зигфрид <Э. А. Старк>. Эскизы  
«С.‑Петербургские ведомости», 1905, 26 апреля 452 [Читать](#_Toc202263348)

14. Юр. Беляев. Спектакли Московского Художественного театра. III.  
«Слепые», «Там, внутри» и «Миниатюры»  
«Новое время», СПб., 1905, 26 апреля 454 [Читать](#_Toc202263349)

15. <Без подписи>. За кулисами  
«Петербургская газета», 1905, 27 апреля 456 [Читать](#_Toc202263350)

16. А. Горнфельд. Театр и музыка. Московский Художественный театр.  
«Миниатюры» Чехова  
«Сын отечества», 1905, 27 апреля 457 [Читать](#_Toc202263351)

Сезон 1905 – 1906 459 [Читать](#_TOC202263352)

1. Н. Эфрос. Из Москвы  
«Театр и искусство», СПб., 1905, № 41 462 [Читать](#_Toc202263353)

2. <Без подписи>. Театр и музыка. Художественный театр  
«Новости дня», М., 1905, 25 октября 464 [Читать](#_Toc202263354)

3. Сергей Яблоновский. Театр и музыка. Художественный театр  
«Русское слово», М., 1905, 25 октября 464 [Читать](#_Toc202263355)

4. Вл. Б. <В. Ф. Боцяновский>. Сцена  
«Русь», СПб., 1905, 28 октября 465 [Читать](#_Toc202263356)

5. <Без подписи>. По театрам.  
«Дети солнца» на сцене Художественного театра  
«Московский листок», 1905, 31 октября 465 [Читать](#_Toc202263357)

6. EXTER <Ал. И. Введенский>. Новая пьеса Горького. «Дети солнца»,  
пьеса в 4‑х действиях Максима Горького на сцене  
Художественного театра, в первый раз в понедельник 24 октября  
«Московские ведомости», 1905, 31 октября 467 [Читать](#_Toc202263358)

7. Ю. А. <Ю. И. Айхенвальд>. Современное искусство. <…>  
«Дети солнца» М. Горького. (Художественный театр)  
«Русская мысль», М., 1905, кн. XII 471 [Читать](#_Toc202263359)

Примечания 475 [Читать](#_TOC202263365)

Приложение

*О. Радищева*.  
Художественный театр и театральная критика (1898 – 1943) 580 [Читать](#_Toc202263361)

Указатели

Указатель имен 612 [Читать](#_Toc202263363)

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений 626 [Читать](#_Toc202263364)

# **{****3}** К читателю

Московский Художественный театр, как ни один другой, породил о себе целую литературу. Ее составляют исторические очерки, монографии об отдельных деятелях и спектаклях, летописи жизни и творчества, наконец, собрания сочинений и избранное самих основателей театра — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Среди данного не теряющего своей ценности богатства особое место занимает повседневная театральная критика, статьи и рецензии в периодической печати минувших лет.

Если книги и многотомные издания доступны широкому читателю, то газетные вырезки, хранящиеся в архивах, — нет. А между тем в них — самая непосредственная реакция современников на искусство Художественного театра, исторически подлинная, не подвергнутая ретуши последующими временами.

Однако именно эта часть написанного может исчезнуть. Газетная и журнальная бумага разрушается. Типографская краска блекнет. Вырезки, некогда с любовью наклеенные в альбом, проедаются пятнами клея.

К счастью, существует один общий способ сохранения театральной периодики от гибели и обращения ее в достояние широкого круга читателей. Это — переиздание. Попыткой осуществить его ради историй Художественного театра и являются предлагаемые читателю публикации.

Конечно, переиздать решительно все невозможно, но есть логичные пределы и критерии отбора. За более чем вековое существование МХАТ представляется оправданным познакомить читателя с театральной критикой времен, когда творческим процессом в театре руководили К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, то есть с 1898 по 1943 год. Данные границы определяют два события, первое и последнее: подготовка к открытию театра и уход из жизни его второго создателя, Вл. И. Немировича-Данченко. В тех же границах наиболее плодотворно проявилась творческая энергия двух поколений театра: основателей-отцов и продолжателей-детей. Без сомнения, именно в эти четыре с лишком десятилетия исчерпано новаторство предлагавшихся основоположниками театра художественных идей, их реформы во всех областях театрального дела.

Объем сохранившихся откликов прессы, этапы творчества и внутренней жизни МХТ, внешние общественно-политические условия — все это предопределило разделение публикаций на три тома. В первом томе (1898 – 1905) театральная пресса отражает создание, становление и признание Художественного театра на рубеже XIX и XX веков с их ожиданием всеобщих перемен. Во втором томе (1906 – 1917) критика анализирует последующий этап испытания художественниками своего направления с точки зрения возникших эстетических и философских идей нового десятилетия. Третий том (1918 – 1943) дает представление о месте, найденном для искусства МХАТ идеологией прессы большевизма и социалистического строя.

Независимо от художественной значимости того или иного спектакля, в трехтомник помещаются отклики рецензентов на все премьеры без исключения. Таким образом, во всей полноте восстанавливается картина творческой жизни в ее сценическом и репертуарном воплощении.

{4} Той же полноты и беспристрастия к вынесенным оценкам требует и картина критических отзывов. Поэтому непременным условием отбора статей взята свобода мнений критиков и рецензентов, стоящих на противоположных позициях эстетического подхода к искусству вообще и Художественного театра в частности.

Полемика, сопутствовавшая в критике Художественному театру со дня открытия и до середины 30‑х годов XX века, опровергает легенду о безмятежности его пути и всеобщем поклонении его искусству как единственно возможному. Современники признавали за Художественным театром роль реформатора и проповедника определенного направления в русском театре, но не отвергали при этом прочих методов. Здесь и традиции старой сцены в лице императорского Малого театра, и профессионально крепкая частная сцена вроде коршевской или, напротив, другие экспериментаторы, из коих самым ярким был В. Э. Мейерхольд. Рассуждения критиков, выступавших «за» и «против» этих явлений, позволяют читателю точнее представить себе роль Художественного театра в общем процессе развития теории и практики сценического искусства.

Образ Художественного театра создавали в периодической печати не случайные журналисты, а рецензенты и критики, искусствоведы, а порой и писатели, мнение которых, независимо от взглядов и вкусов, имело влияние в обществе. Это были профессионалы, писавшие в разной степени талантливо. Даже тогда, когда они следовали тенденциям и пристрастиям, ими руководили горячие чувства к искусству сцены, что и по нынешний день сохранило их тексты живыми.

Из двух возможных приемов размещения критических материалов — по хронологии выхода из печати или по темам — данному изданию наиболее соответствует прием хронологический. Он позволяет видеть исторически не только то, что меняется в искусстве театра, но и то, как рецензенты и знатоки сцены обосновывают свои подходы к восприятию творчества. Так, к примеру, о спектаклях, годами, а то и десятилетиями сохранявшихся в репертуаре Художественного театра, писали в разные времена по-разному.

Подчиняясь тому, что в основе театральной жизни всегда лежит практика сезона, критические материалы тоже располагаются в каждом томе по сезонам. Сезону отдается своя глава. Внутри нее статьи и рецензии идут в хронологическом порядке их появления в свет. Им предшествует вступление от составителей. Оно призвано помочь читателю обозначением важнейших событий и проблем сезона, сведениями о премьерах, именах драматургов, режиссеров и художников и вместе с тем подчеркнуть основные мотивы суждений периодической печати. Завершаются материалы сезона публикацией рецензий, полученных на гастролях.

В конце каждого тома помещаются комментарии к публикуемым материалам вошедших в книгу сезонов, а также необходимые указатели имен и музыкально-драматических произведений. Краткие справки об авторах статей и рецензий приводятся в примечаниях к первой публикации их текста в томе, которая отмечена в указателе имен полужирной цифрой.

По возможности статьи и рецензии печатаются полностью. Необходимые все же сокращения, чаще всего вызванные пересказами сюжетов, перечислением в заголовках статей названий спектаклей других театров, повторами или обильными подробностями, отмечены угловыми скобками и разъясняются в примечаниях. В угловых скобках также даются раскрытые псевдонимы и заголовки в случае отсутствия их в подлинниках. Составители стремились максимально приблизиться к особенностям подлинника, сохраняя полиграфические детали (отбивки, звездочки, линейки и т. д.). С этой же целью в публикуемых текстах не сделана унификация написания имен и названий произведений (например, «Михаил Крамер» и «Микаэль Крамер»). Минимальная правка текста по причине опечаток или устаревших написаний не оговаривается. Переводы иностранных слов и выражений, объяснения вышедших из употребления слов и понятий вводятся по ходу текста в квадратных скобках, или даются в примечаниях.

Примечания авторов, существующие в подлинниках публикаций, приводятся подстрочно. Ошибки авторов при цитированиях не исправляются и почти не оговариваются. Сноски во вступлениях к сезонам принадлежат составителям, а в текстах публикаций — редакторам и авторам статей и рецензий.

Ссылки в примечаниях на архивные документы даются с шифрами и номерами Музея МХАТ.

{5} Список принятых сокращений предваряет раздел примечаний.

Объясняя структуру трехтомника, следует подчеркнуть, что в основу его положена публикация уникального собрания отзывов периодической печати из фондов Музея МХАТ. Это в первую очередь коллекция, собиравшаяся самим театром, начиная с первых откликов на его создание — вырезки за все сезоны, наклеенные в специальные книги. Она дополнена экземплярами вырезок из личных коллекций деятелей театра: К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Г. С. Бурджалова, А. А. Санина, К. М. Бабанина, из собрания журналов П. А. Маркова.

Иллюстративный материал также подобран из фондов Музея МХАТ. Изображения мизансцен, декораций, портретов исполнителей в ролях даются в виде фотографий. В отдельных же случаях это — зарисовки, репродуцированные со страниц журналов и газет.

В первые сезоны деятельности Художественный театр настороженно относился к помещению фотографий своих постановок в прессе. Вл. И. Немирович-Данченко уверял, что этого не хотят сами актеры, о чем уведомлял А. Р. Кугеля и Н. Е. Эфроса. Редакции журналов были вынуждены присылать на спектакли для зарисовок художников. Работы некоторых из них остались единственными изображениями той или иной постановки МХТ ранней поры.

Что касается самих фотографий спектаклей, то они различаются по типу и целям съемки. Спектакли первых сезонов снимались в ателье фотографов. Там при минимальном воспроизведении обстановки актеры в гримах и костюмах фиксировали отдельные эпизоды.

Позднее съемки проходили в подлинных декорациях, поставленных на сцене: целью было передать мизансцены и обстановку с действующими в них актерами.

Эта разница подходов наглядна на фотографиях «Чайки», снятой в 1899 году в ателье, и ее возобновления 1905 года, снятого на сцене.

В состав иллюстраций включены портреты некоторых театральных критиков и шаржи на причастных к теме издания лиц и события. Для воспроизведения шаржей использовано и собрание Н. Д. Телешова, который, будучи директором Музея МХАТ, занимался их коллекционированием.

В завершение тома прилагается статья о взглядах основателей Художественного театра на задачи театральной критики и их взаимоотношениях с наиболее значительными представителями прессы с 1898 по 1943 год.

*О. Радищева*

# **{****6}** Перед открытием

Первые публикации о Московском Художественно-Общедоступном театре в периодической печати появились задолго до его открытия. С января 1898 года тема будущего театра стала постоянной на страницах прессы, преимущественно московской. Поводом к тому явилась докладная записка об устройстве общедоступного драматического театра, поданная в Московскую городскую думу 12 января. Записку подписали Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Алексеев (Станиславский).

Их имена к тому времени были широко известны в театральной среде, пользовались уважением и авторитетом: Немирович-Данченко — серьезный драматург, чьи пьесы нередки в репертуаре Императорских театров Москвы и Петербурга, театральный педагог, руководитель драматического отделения Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества; Станиславский — руководитель любительской труппы Общества искусства и литературы, набирающий известность режиссер, постановщик спектаклей, имевших успех у зрителей.

Авторы записки в Думу разработали проект будущего театра во всех деталях, с чрезвычайной осторожностью, с полным сознанием важности и трудности проектируемого дела. Основательность записки и самые имена ее составителей гарантировали, что это — не затея легкомысленных мечтателей. В одном из первых газетных откликов была оценена серьезность намерений: «Вопрос об общедоступном театре в Москве, неоднократно в последние годы поднимавшийся, обсуждавшийся на всякие лады и все-таки остававшийся все на том же месте, не выходя из пределов эфемерных проектов и благих пожеланий, — неожиданно вступил на новый путь, путь очень практический, и который, кажется, скоро приведет к осуществлению этой благой мысли» («Театральные известия», 16 января 1898).

Кроме общих вопросов организации театра в записке содержалось ходатайство перед Думой и о принятии на себя статуса городского (и о присвоении ему соответствующего наименования), и об ассигновании ежегодной суммы на его содержание. Последний момент был крайне важен для устроителей театра, и он же, по-видимому, застопорил решение вопроса.

20 января городской голова князь В. М. Голицын представил докладную записку на рассмотрение Московской думы, которая передала ее для вынесения окончательного решения в комиссию о пользах и нуждах общественных. От комиссии не следовало ожидать скорого решения вопроса. Московский хроникер «Нового времени» сообщал: «Докладная записка гг. Алексеева и Немировича-Данченко опущена в копилку под двумя замками, которая в думе зовется “комиссией о пользах и нуждах общественных”. Неизвестно, сколько времени продержит записку копилка-комиссия» («Новое время», 24 января 1898). Так оно и случилось. Ходатайство пролежало в думской копилке около полутора лет и в итоге было отклонено.

15 января Вл. И. Немирович-Данченко выступил с сообщением о принципах организации нового театра на открытом заседании комиссии по техническому образованию московского отделения Русского технического общества. На следующий день в «Новостях дня» было напечатано его интервью с С. Л. Кугульским, где он высказался по поводу неточных сообщений и суждений о новом театре, появившихся в печати и публике. И выступление в комиссии, и интервью вызвали новую волну разноречивых газетных откликов.

Обсуждалась проблема общедоступности театра — и по ценам, и по репертуару, в частности, вопрос о том, как совместить меру высоких художественных требований к драматургии с ее общедоступностью для «массы», и еще — будут ли покрываться расходы театра при невысоких ценах на билеты? Утверждалось, что проект будущего театра не решает проблемы {7} театра для несостоятельных классов. Ставилась под сомнение затея возможного открытия на окраинах города филиальных отделений театра — кто их будет создавать, кто оплачивать?

Главным же вопросом, который стоял в центре газетных споров, был вопрос о труппе будущего театра. Большинство писавших выражали устоявшийся за долгие годы взгляд на театр как на театр преимущественно актерский («актер — владыка сцены»): труппа не может существовать без выдающихся, крупных актерских талантов, публику привлекают в театр известные, проверенные сценой имена. Ставка на молодые силы казалась сомнительной.

Тот же традиционный взгляд на театр отводил режиссеру подчиненную, второстепенную роль. Теперь предстояло свыкнуться с мыслью о первенстве режиссера в новом деле. Писали о подчинении актера режиссерскому руководству, о его зависимости от художественной воли режиссера.

В упомянутом интервью для «Новостей дня» Вл. И. Немирович-Данченко подчеркивал, что признает для труппы создаваемого театра только артистов, прошедших школу и имеющих художественную дисциплину, и оттого был против приглашения в труппу актеров из провинции. Он ссылался на опыт частных театров Е. Н. Горевой и М. М. Абрамовой с первоклассными провинциальными актерами, открывшихся в Москве в 1889 году и просуществовавших недолго. Фраза из беседы: «Мы не хотим признавать провинциального актера, как бы он ни был известен», возможно, могла показаться самому Немировичу-Данченко чересчур категоричной, и потому он поспешил уточнить свою позицию. В письме, направленном им в «Новости дня», он пишет: «Я не говорил огульно, что мы не хотим признавать провинциальных актеров. Среди них есть очень много почтенных, прекрасных артистов, хотя и не прошедших школы. Я говорю только, что провинциальные известности или слишком дороги для такого предприятия, как наше, или представляют из себя таких артистов, весь опыт которых сложился при условиях, диаметрально противоположных нашим» («Новости дня», 17 января 1898).

И еще одно свое высказывание он счел необходимым смягчить. Беседа кончалась словами: «Мы верим, что когда вы придете в наш театр, вы скажете, что подобного не видели в другом театре». Теперь он корректирует себя: «Эта фраза может быть понята совершенно превратно и показаться чванною. Я говорил лишь, что театр этот должен иметь свою физиономию» (Там же).

Обсуждение в прессе вопросов о месте и роли актера и режиссера, об их подчинении и главенстве, по существу, уже содержало в себе зерна будущей полемики о художественно-общедоступной сцене. Вырисовывались направление и характер предстоящих критических споров, происходило размежевание на сторонников нового театрального направления и его оппонентов. Театр еще не открылся, а уже начинались первые неизбежные сравнения — с императорским Малым, с театром Ф. А. Корша, которые потом будут повторены не раз. Высказывалось предположение, что постановочные приемы К. С. Станиславского, ставшие творческим методом нового театра, могут со временем превратиться в собственные штампы этого театра.

В большинстве же своем публикации носили «анонсирующий» характер, типичный для репортерских откликов и сообщений тех лет. Так, 23 апреля 1898 года в «Русских ведомостях» напечатана корреспонденция, в которой приводится список лиц, вошедших в состав «товарищества на вере для учреждения московского общедоступного театра», сообщается о формировании труппы, называются первые имена актеров будущего театра из состава Общества искусства и литературы и выпускников Филармонического училища, обсуждается предполагаемый репертуар.

1 июня «Новости дня» пишут о репетициях «Царя Федора Иоанновича», о распределении ролей, отмечают, с какой тщательностью и «редкой добросовестностью» ведется подготовка спектакля.

{8} Подобные сообщения принимают регулярный характер, отражая рост общественного интереса к новому театру. В сентябре — начале октября их количество намного возрастает. Газеты сообщают об оформившемся составе труппы, о готовящемся репертуаре на сезон, о присутствии на репетициях А. П. Чехова и А. С. Суворина, об интересе московского студенчества к предстоящим спектаклям. Уделяется внимание всякой подробности — как переоборудуется театр «Эрмитаж», описывается новинка — раздвижной занавес без изображенного на нем пейзажа или мифологического сюжета, как это было принято в большинстве театров, обсуждаются цены на места.

Ни об одном театре так много не писали до его открытия, как о Московском Художественно-Общедоступном. Публикации возбуждали надежды и ожидания московской интеллигенции, связанные с готовящейся театральной реформой. Острые споры о театре были впереди. Открывался его первый сезон.

## 1. <Без подписи> Общедоступный театр в Москве «Новости дня», М., 1898, 16 января

Вчера у нас было сообщено о проекте общедоступного театра в Москве, который внесен в Думу Вл. И. Немировичем-Данченко и К. С. Станиславским и будет там рассматриваться в заседании 20 января[[1]](#endnote-2). Вчера вечером г. Немирович-Данченко познакомил публику с этим интересным проектом в заседании комиссии по техническому образованию. Проект, очевидно, очень интересует Москву, и на заседание собралась масса слушателей; среди них — артисты, драматурги, профессора, записные театралы. Вообще, публика для заседания ученого общества исключительная, какую встретишь тут не часто.

Вл. Ив. Немирович-Данченко подчеркнул сначала ту мысль, что проектируемый общедоступный театр должен быть общедоступным только по своим ценам, равным, приблизительно, ценам «утренника» в Малом театре или у Корша, да по значительно большему количеству недорогих цен, которых в названных театрах обидно мало. Во всем остальном это — театр, как и все другие серьезные театры, строго художественного характера, с художественным «общим» репертуаром, без какого-либо подлаживания под вкус «серой» публики.

Равным образом, и исполнение должно быть возможно образцовым. Но центр тяжести, ввиду необходимой скромности бюджета, должен быть с единичных, оплачиваемых слишком высоким гонораром талантов перемещен на правильную интерпретацию всей пьесы, на общую художественную постановку[[2]](#endnote-3). Пусть будет верно схвачен общий тон, пусть будет безупречная, твердая срепетовка, — и произведение серьезных достоинств, а не мишурного блеска, произведет свое действие, и как развлечение, и как воспитательное средство. Новый театр будет пользоваться преимущественно молодыми силами, хорошо дисциплинированными школою, да отчасти — недавними любителями, но серьезными, каких немало в составе Общества искусства и литературы. При театре будет школа[[3]](#endnote-4), и из нее {9} будет постепенно пополняться труппа. Она же будет давать хороших статистов и исполнителей маленьких ролей. В руках умелых режиссеров, при общем серьезном и любовном отношении к делу, с этими силами, — твердо надеются составители проекта, — можно многое сделать. К тому же, пройдет несколько лет, и из работающих на сцене этого театра, работающих при вполне художественных условиях, выработаются и выдающиеся артисты. А эти симпатичные условия работы заставят их мириться со сравнительно меньшими гонорарами.

Начинать сразу в своем здании авторы проекта не собираются, но думают приспособить для своих целей один из существующих театров; а через год-другой, когда дело окрепнет и оправдает возлагаемые на него надежды, можно завести и свой театр. Тогда и большие деньги легче найдутся, легче образуется акционерное общество или иной формы товарищество капиталистов, хотя, к слову сказать, — и теперь уже многие из них готовы пойти на новое дело и дать ему нужные денежные средства.

Проект намечает и еще одну цель. Москва велика, рабочее ее население сгруппировано в больших массах в нескольких центрах. Чтобы и им была возможность пользоваться бесспорными благами театра, необходимо несколько дешевых театров. Проектируемый общедоступный театр явится как бы «семинарией», говоря словами проекта — для этих театров, будет снабжать их на отдельные спектакли труппою и ставить самые спектакли.

Такова сущность сообщения, сделанного г. Немировичем-Данченко и встреченного во вчерашнем собрании с полным сочувствием. Тут многое намечено весьма правильно, и у проекта все шансы на то, чтобы осуществиться, и в недалеком будущем, а у осуществившегося театра — чтобы процветать и приносить добрые плоды. Надо полагать, что и в Думе этот проект встретит и сочувствие, и просимую у нее поддержку.

## 2. Арсений Г. <И. Я. Гурлянд>[[4]](#endnote-5) Впечатления «Курьер», М., 1898, 17 января

Существуют понятия театра народного, простонародного, национального, образцового, — г. Немирович-Данченко, желая примирить сторонников каждого из этих видов театра, составил проект общедоступного театра.

Принципы общедоступного театра таковы: 1) он должен быть не хуже самого лучшего из дорогих театров; 2) он отличается от всех других театров дешевизной. Из кого должна состоять труппа этого театра? Из учеников драматических школ. Каков должен быть репертуар? Репертуар Малого театра, если не считать тех сомнительных новинок, которые попадают на образцовую сцену неизвестно какими путями.

Проект очень интересен и вполне осуществим. Стоит городу отвести участок земли, а капиталистам дать на первое время какие-нибудь полмиллиона, и вот в Москве еще один театр.

Автор проекта ожидает от такого театра многих благ: он будет рассадником артистов и драматургов, создаст силы для целой серии мелких театров и проч. Словом, это будет московская центральная {10} театральная академия, без согласия и одобрения которой, в сущности, не сможет существовать ни одно театральное предприятие. Уже одно то, что пьесы будут приниматься исключительно хорошие, постановка будет образцовой, труппа выдрессирована по-мейнингенски[[5]](#endnote-6) и вместе с тем будет постоянно обновляться новыми силами. Словом, и драматург, и актер, прежде чем показаться на свет Божий, должны будут пройти через школу этого театра, как сквозь чистилище.

Не знаю, как других, но меня этот проект увлекает. Должно быть, это говорит во мне самолюбие москвича: ведь приятно сознавать, что из Москвы будет идти свет и что этот свет к тому же будет не только светить и греть, но и испепелит все и всех, кто и что не пожелает им освещаться или около него греться. И все это удовольствие за каких-нибудь 500 тысяч!..

Но один вопрос остается все-таки неясным. Неужели комиссия по устройству развлечений для народа серьезно думает, что этот проект имеет что-нибудь общее с идеей устройства развлечений для народа? Те филиальные отделения[[6]](#endnote-7), которые обещаются проектом, явятся лишь второстепенной задачей театра г. Немировича, и это говорится самими же составителями проекта. Те же высокие художественные задачи, осуществление которых должно сделать из театра центральную и неумолимую академию, имеют весьма сомнительное отношение к вопросу о народных развлечениях.

Да и в самом деле: авторы проекта, например, исходят из положения, что репертуар, удовлетворяющий интеллигентного зрителя, должен удовлетворять и зрителя неинтеллигентного. Авторы считают это положение доказанным. Но так ли это? Например, «Родина» Зудермана — по плечу ли такая пьеса фабричным, а между тем по каким основаниям исключать ее из репертуара общедоступного театра? Например, «Таланты и поклонники», например, «Потонувший колокол»? Я нарочно беру такие разнородные примеры, чтобы показать, какое большое количество их можно подобрать. А «Фауст» Гете, — разве он будет понят, а «Зимняя сказка» Шекспира? В репертуаре же общедоступного театра эти пьесы займут первые места.

По самим ценам (предположено приравнять их к ценам утренников Малого театра) театр создается для небогатой интеллигенции, но небогатая интеллигенция и народ, это еще не то же самое.

Иду далее: проект решительно восстает против мелодрамы. Почему? Проект называет мелодраму уродливым явлением театра. Но разве это доказательство?

И вот в конце концов получился такой курьез: проект г. Немировича, являющийся, по мысли комиссии, дополнением к проекту г. Попова[[7]](#endnote-8), энергичного защитника народного театра, в сущности, приводит к нулю все начинания г. Попова и выдвигает нечто совсем самостоятельное. И это самостоятельное имеет к проекту г. Попова только то отношение, что в случае, если общедоступный театр окрепнет и дело это разовьется, то кое-что можно будет сделать и для проекта г. Попова.

Что же касается последнего проекта, то там все ясно и убедительно. Театр — отличное средство для борьбы с пьянством, пусть же в каждом фабричном районе будет свой театрик. Что можно сказать на это, кроме как от души пожелать всякого успеха высококультурному начинанию…

Я, конечно, готов искренно пожелать всякого успеха и проекту г. Немировича, но каждому предмету соответствует свое слово. Общедоступный театр — это не народный театр, а только частный и при том более дешевый, чем Малый театр, если удастся добиться ожидаемого успеха, или же просто дешевый драматический театр, если успех будет средний.

Не спорю, такой театр принесет свою долю пользы в общем деле устройства народных {11} развлечений, но только ведь долю. Насколько же можно понять желания большой части московской интеллигенции, затрате средств и сил хотят придать совсем иное назначение: хотят позаботиться не об учениках театральных школ, не о конкуренции с Малым театром, словом, не о создании в Москве центрального совета по театральному делу, а о развлечениях для рабочих, этом лучшем средстве борьбы с кабаком и притонами.

## 3. Новый <В. Н. Пастухов>[[8]](#endnote-9) Проект Мечта «Московский листок», 1898, 17 января

Надо ли говорить о том, что вопрос о создании в Москве такого театра, который был бы доступен, как по ценам, так и по своему репертуару, — карману и пониманию среднего зрителя, а тем более зрителя «ниже среднего», — вопрос важный, требующий и серьезного обсуждения, и возможно скорейшего разрешения и осуществления.

Вопрос этот возникал довольно часто и так же часто исчезал.

Поговорить об этом вопросе любят и газеты, не прочь «сделать заявления» и отдельные лица.

Но из газетных рассуждений, хотя и написанных с чувством, с толком и с расстановкой знаков препинания многотерпеливым корректором, — театра не создашь, равно как слишком велика дистанция от «сделания» заявления до устройства народного театра.

Раз театр признается школой народной, то и инициатива устройства такого театра для народа должна бы идти от городского управления.

Кому, как не городу, заботиться о нравственном росте и развитии его населения?

Но московское городское управление до сих пор не сделало ни шагу в этом направлении, и только время от времени комиссия «о пользах и нуждах» занимается рассматриванием проектов, ставя со своей стороны препоны частной инициативе в этом вопросе.

На днях в Думу поступило заявление от гг. Немировича-Данченко и Алексеева-Станиславского о желании их устроить свой театр.

Я недоумеваю, почему именно гг. инициаторы обращаются в Думу за разрешением открыть проектируемый ими театр?

Почему обратился в Думу г. Лентовский[[9]](#endnote-10), — для меня ясно.

Он просит дать ему в арендное пользование для устройства народных увеселений участок городской земли, но о чем перед лицом Думы собираются ходатайствовать 20 января гг. Немирович и Алексеев, — будущие антрепренеры будущего театра, — темно и непонятно, как темна и непонятна их основная мысль.

Что собственно они хотят создать?

Судя по тому докладу, который третьего дня читал о будущем театре в заседании технического общества г. Немирович, — ровно ничего.

По крайне мере ничего такого, что отличало бы «будущий» театр от «настоящих».

На первое время будущие антрепренеры хотят арендовать какое-либо из существующих театральных зданий — прекрасно.

{12} Если дело пойдет, — то выстроить свой театр — еще того прекраснее!

И в чужом театре, и в будущем своем — антрепренеры собираются отвести массу дешевых мест, которых, по их мнению, до обидного мало в существующих театрах.

Это очень мило и любезно с их стороны.

Но при чем тут городская Дума и при чем самая идея народного театра?

Мне кажется, что ни разрешить, ни воспретить снять кому бы то ни было театр Дума не имеет права и основания.

Разрешить постройку нового здания, если таковое найдут нужным строить гг. антрепренеры, — дело технического отделения городской Управы, а вовсе не Думы.

Какие цены будут назначены в театре гг. Немировича и Алексеева — ни Думе, ни Управе не интересно.

Это вопрос карманный, касающийся исключительно кошелька предпринимателей.

При чем же, повторяю, в этом деле городская Дума и ее санкция?

Да сделайте милость, господа, — снимайте театры, стройте новые, играйте сами или приглашайте актеров, — от этого никому ни тепло, ни холодно.

Другое дело, — если бы гг. Немирович и Алексеев задумали создать народный театр и таким образом устроить школу для народа, — тогда участие гласных как представителей города в обсуждении этого вопроса было бы крайне желательно и даже необходимо[[10]](#endnote-11).

Как всякая городская школа, так и народный театр должен находиться в ведении городского управления и под его контролем, а в докладе г. Немировича и тени намека нет о том, что созидаемый ими театр будет служить школой той массе городского населения, которая, нося собирательное имя «народа», наиболее нуждается в своем театре.

Гг. Немирович и Алексеев проектируют создать театр по существующему типу, с тем только различием, что вместо опытных и талантливых артистов, «в видах скромности бюджета», они будут набирать новичков, только что сошедших со школьной скамьи, и рассиропливать их «опытными» любителями. И вот, эти-то опытные и неопытные будут разыгрывать «произведения серьезных достоинств, а не мишурного блеска, придерживаясь художественного “общего” репертуара, без какого-либо подлаживания под вкус “серой” публики».

Бедная «серая» публика! Выходит, что уже у тебя есть и сознание, и есть свои вкусы, но развить эти вкусы, повысить уровень твоего понимания не хотят и брезгливо отвертываются от этого прямого и законного твоего желания гг. Немировичи, Алексеевы и все будущие акционеры нового театрального предприятия.

Не хотят тебя, серую, сделать белой!

Что ты с ними будешь делать!

Пойдешь ли ты смотреть «Ганнеле», «Потонувший колокол», «Трильби» и прочую художественно-декадентскую белиберду, или, может быть, ты, «серая», толпою хлынешь в ту театральную храмину, в которой добрый и не брезгующий тобой человек покажет родную, близкую тебе жизнь таких же серых людей, как и ты сама, заставит тебя погоревать над судьбою бедной Катерины в «Грозе», вместе с Любимом Карповичем Торцовым, со слезою в голосе крикнуть Гордею: «Брат, выдай Любушку за Митю», или от души, чистым, детским смехом, посмеяться над Подколесиным и Агафьей Тихоновной?

Ответь, «серая»!

Возвращаясь к проекту гг. Немировича и Алексеева, нельзя не удивиться той младенческой вере в молочные реки и кисельные берега, какую исповедуют будущие антрепренеры.

При своем театре они открывают школу, из которой будет пополняться труппа. «Она же будет давать хороших статистов».

{13} Очень может быть, что статистов школа выработает и хороших, но что касается артистов, это еще очень загадочный вопрос.

Театральных школ, уже существующих, целая масса, но много ли из них вышло действительно талантливых артистов?

Ответ очень простой — раз‑два, да и обчелся.

Впрочем, на школу даже сами основатели ее плохо надеются.

Автор проекта для выработки хорошего артиста предполагает сначала сделать из него очень хорошего статиста, затем — «маленького» актера, из маленького — «среднего», а из среднего — «большого» и наивно предполагает, что работа при вполне художественных условиях заставит их (артистов большого формата) мириться со сравнительно меньшими гонорарами.

Если, паче чаяния, в школу гг. Немировича и Алексеева попадет extra-талантливый субъект, который решится пройти все стадии школы, от очень хорошего статиста до очень хорошего артиста включительно, то таковой субъект несомненно пожелает вступить в очень хороший театр, которыми по справедливости считаются Императорские театры, где очень хорошим артистам даются превосходные гонорары, причем художественные условия работы вряд ли будут ниже художественных условий театра «Немировича и Алексеева».

Проектируемый театр, оказывается, по словам докладчика, будет «семинарией для других народных (?!) театров».

Театр-семинария будет находиться в центре города, а отсюда актеры-семинаристы будут разъезжать по окраинам города и играть в народных театрах, число коих не определено докладчиком и на чьи средства они будут созданы, не добавлено.

Вот за это-то заманчивое будущее гг. Немирович и Алексеев просят у города ежегодной субсидии, необходимой для поддержки предприятия изготовления из статистов или прямо гениев, или, по крайней мере, семинаристов.

Одним словом: «денег дай, а успеха ожидай!»

Гг. гласным 20 января предстоит решить вопрос, надо или не надо давать для этой заманчивой цели городские деньги гг. предпринимателям.

Если Дума ответит согласием, то и я не прочь войти в Думу с проектом, обещая создать не только семинарию, но даже театральный университет.

Смею думать, что мой проект легче осуществим, так как среди действующих уже на российских театрах лицедеев имеется целая масса недоучившихся гимназистов.

А из недоучившегося гимназиста легче сделать «театрального студента», чем из статиста «семинара». <…>[[11]](#endnote-12)

## 4. <Без подписи>[[12]](#endnote-13) Чужие мысли «Новости дня», М., 1898, [после 17] января

Ни одно театральное предприятие не вызывало столько толков, горячих споров, суждений вкривь и вкось, как новый театр К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Новизна дела, новизна приемов, оригинальность организации, — все это уже теперь нашло горячих поклонников и, как всегда, пессимистически {14} настроенных скептиков. Театральные предприниматели, актеры, режиссеры, литераторы обсуждают степень серьезности предприятия, его шансы на успех, его значение.

Много говорят по поводу некоторых неизбежных, при первых шагах, противоречиях, в которые впали устроители и от которых они уже давно отрешились.

Как же, — образуется товарищество капиталистов для создания народного театра с общедоступными ценами, и для того, чтобы подойти к цели, чтобы приобресть капитал и указания опыта, устраивается пока художественный театр с соответственным репертуаром и с ценами на места, обычными во всех наших театрах. Говорят, — нам не нужно актеров, мы берем молодежь и по-своему препарируем ее, и вместе с тем, с одной стороны, берут и актеров, и опытных любителей, а с другой — просят не считать, несмотря на преобладание школьных элементов, спектакли ученическими…

Я цитирую только чужие мнения, которых далеко не разделяю. Особенно отрицательно относятся к новому предприятию актеры, может быть, именно потому, что они оказались незваными…

— Вы меня спрашиваете, — говорил мне как-то один очень уважаемый актер, — интересно ли было бы служить настоящему артисту в этом театре? Я вам скажу категорически — нет. Актера интересует творчество, для которого не остается место при режиме театра гг. Станиславского и Немировича; у них актер всецело подчинен режиссеру. Достаточно вспомнить, что в таком маленьком деле — четыре режиссера[[13]](#endnote-14), чтобы понять, насколько там первенствует над всем режиссер. Там, где актер должен говорить с чужого голоса, он обращается в имитатора. При сотне репетиций можно показать чудеса с совершенно неподготовленными к сцене субъектами. Мы видели, как чудесно идут иногда спектакли рабочих, солдат, вообще людей, не только не подготовленных к сцене, но и недостаточно развитых. Но чего это должно стоить и может ли результат соответствовать затрате труда и капитала? И Корш[[14]](#endnote-15) хотел бы делать по сотне репетиций, но он этого не может, потому что он тогда не будет иметь репертуара, а репетировать летом он не в состоянии, потому что пришлось бы круглый год платить актерам, что не покрывалось бы оборотами театра. Малый театр дает максимум 16 репетиций, г. Станиславский их делает сто, и в результате — только несколько хорошо сыгранных спектаклей, в которых сведена к нулю личность актеров. В театр же ходят смотреть прежде всего именно актеров, а не режиссерское искусство и умение «натаскивать» новичков. Если театральное дело серьезно, оно необходимо должно считаться с бюджетом, с покрытием расходов. Раз в нем нет этой коммерческой стороны, оно обращается в забаву богатых людей, которые во всякое время могут от него отказаться, раз надоест платить неизбежные убытки или игра в театре перестанет забавлять.

Другой известный актер идет дальше.

— Порядочный актер, — говорил он, — не разовьет в такой труппе своего дарования. Здесь главный режиссер один за всех продумает все роли, переживет их — и потом отстаивает свои мнения не на живот, а на смерть, не допуская ни в одном исполнителе самостоятельности. Там творчество у одного режиссера. Между тем режиссер должен дать только схему.

— Бесспорно, — толковал один известный петербургский режиссер, — К. С. Станиславский показал себя талантливейшим режиссером. При слабой труппе, при отсутствии актеров, он незаменим. Зная слабую сторону актера, он умеет внешние его недочеты замаскировать внешними приемами, затемнить слабости актера. Яго, например, читает монолог, музыка и песни в таверне если не заглушают {15} его слова, то рассеивают внимание зрителя, мешают ему сосредоточиться на исполнении. После сцены в сенате стражники гасят светильники, и Яго остается в темноте. Это дает настроение, а публика между тем рассеивается и не отдает себе отчета в пробелах Яго при ведении этой трудной сцены. Где только можно пустить воинов, гостей, народ, это тотчас же делается и затемняет актера[[15]](#endnote-16). Все это может быть и похвально было бы, если бы г. Станиславский не отводил при этом первое место стульям, скамьям, обстановке, а актеров не оставлял на втором, что для последних весьма обидно.

— Вы должны согласиться, — ораторствовал другой, московский режиссер, — что все направление и постановка дела здесь — дурно и фальшиво понятая мейнингеновщина[[16]](#endnote-17). Весь успех — от внешней обстановки, от народных масс! Я знаю, что режиссер перед постановкой «Потонувшего колокола» актерам, которые должны были играть водяного и лешего, задавал изучить за лето, как квакает лягушка и как прыгает козел. И вот один все лето квакал, другой прыгал… Какой настоящий актер согласится квакать лягушкой? Я, тем не менее, признаю, что у г. Станиславского масса свежих и интересных режиссерских приемов, но не недоступных для других. Ведь взяли же наши театры у мейнингенцев все, что у них было хорошего. Конечно, театры позаимствуют все, что есть лучшего и у г. Станиславского, но у других театров все-таки будет больше шансов и козырей. Потому что у них все-таки имеются актеры. Если же у г. Станиславского найдутся талантливые люди, то, при ничтожных окладах нового товарищества, талантливых людей легко перетянут в другие театры…

Гг. Станиславский и Немирович, слышал я еще, — против опытных актеров, потому что у последних слишком развито рутинерство, но и приемы г. Станиславского поражали свежестью, когда он ставил два‑три спектакля в сезон; когда же он начнет их применять в постоянном театре, публика их раскусит, поймет, — и они ей наскучат, она их будет считать рутинными, тем более, что и этому талантливому режиссеру присуща во многих случаях рутина. Возьмите хотя бы мелочь: во всех почти пьесах у него моются. В «Гувернере» умываются, в «Светит, да не греет» Рыбачев моется у колодца, в «Отелло» Яго и Родриго моют руки из шайки, поставленной у декорации, изображающей воду[[17]](#endnote-18). При каждодневных спектаклях эти и другие приемы не избегнут осуждения как рутинные.

На более примирительную почву стал известный московский режиссер и антрепренер, временно пребывающий в бездействии.

— Дать дисциплину, — сказал он, между прочим, выслушав все приведенные мнения, — на сцене необходимо. Это — заслуга режиссера; он должен давать актеру весь остов роли. Конечно, для самобытного таланта такой режиссер небезопасен; он может убить в нем творчество, но я думаю, что г. Станиславский, дав актеру дисциплину, школу, предоставит ему свободу, когда увидит, что он вышел на дорогу. То обстоятельство, что в труппе четыре режиссера, говорит в пользу дела: значит, будут четыре мнения, а не деспотическое главенство одного. Актер опытный слишком разнуздан, произволен. Я одобряю эту манеру частной оперы и г. Станиславского — набирать учеников, молодые силы, давать им сыграться, но с тем, чтобы впоследствии режиссерские путы с них снимались для свободного творчества. Я совершенно разделяю мнение Гете, который говорил, что ему не нужно произвольных актеров, говорящих что угодно, и что он лучше поставит спектакль с солдатами короля Фридриха. Что же касается художественного театра, то изобилие репетиций — непременное условие, и три хорошо поставленные пьесы в году стоят сотни дурно разыгранных. Нужды нет, что предприятие {16} с такой постановкой не даст пользы материальной. Художественный театр не может давать барышей, почему его и могут держать или правительства и города, или кружки, во имя идеи театра прямо идущие на потери для торжества дела.

Таковы «чужие мнения». Сколько в них правды? Мы еще к ним вернемся; но они распространены сильно, очень интересны, и потому не лишним казалось привести их.

## 5. С. Васильев <С. В. Флёров>[[18]](#endnote-19) Театральная хроника «Московские ведомости», 1898, 9 февраля

Серьезный сезон кончен. Я подразумеваю: русский сезон. Теперь, на масленице, предстоит целый ряд повторений, затем целая неделя отдыха, а с воскресенья, 22 февраля, целый ряд иностранных спектаклей. Не знаю, каковы они будут.

Но теперь меня интересует новое русское театральное дело, специально московское. Я ограничусь на этот раз изложением его принципов. Как знать. Быть может, в Комиссии польз и нужд, которая рассматривает этот проект, возникнут вопросы, возражения, сомнения. Тогда я буду на них отвечать. А пока я не хочу предвосхищать событий.

К. С. Алексеев и Вл. И. Немирович-Данченко представили в Московскую Городскую Думу чрезвычайно интересную записку об устройстве в Москве общедоступного театра.

Записка разделяется на четыре главы:

1) цель театра;

2) репертуар и его исполнение;

3) осуществление театра;

4) здание театра и децентрализация дела.

*Цель* театра — доставить небогатым классам жителей разумное развлечение. В Петербурге образовалась компания с громадным капиталом (что-то около миллиона рублей) для устройства дешевых театров в разных местностях столицы. Москва, как центр не только театральной, но и общегосударственной жизни России, более чем какой-либо из других городов нуждается в общедоступных театрах.

*Репертуар* общедоступного театра должен быть исключительно художественный, а исполнение — по возможности образцовое. Вся разница между дорогим театром и театром народным заключается только в большей или меньшей доступности их, в большей или меньшей дешевизне мест и их количестве.

*Осуществление театра*. Глава, посвященная этому вопросу, представляет мастерски выработанную комбинацию ясной и вполне сознательной деловитости со вновь народившимися театральными условиями. Как приблизиться к тому, чтобы возможно образцовое исполнение художественного репертуара не требовало больших материальных жертв? Поставив этот вопрос, авторы проекта отвечают на него следующим образом: собрать труппу из артистов частных театров недолго. Но она или будет стоить слишком дорого, и потому недоступна для небольшого бюджета, или же {17} будет состоять из актеров художественно неподготовленных и, стало быть, не удовлетворит основной сценической задаче данного проекта. Необходимо создать такие условия для данного театра, при которых:

1) имелась бы постоянная труппа, удовлетворяющая одновременно и художественным требованиям серьезного театра, и не слишком высокому бюджету;

2) дело не зависело бы от выхода из труппы одного или нескольких выдающихся артистов, так как она имела бы постоянный, обновляющий ее источник.

Авторы проекта мотивируют свои положения. Художественность исполнения пьесы зависит вовсе не от талантливой игры нескольких участвующих в ней артистов, а прежде всего от правильной и разумной интерпретации *всей* пьесы, от ее *общей* художественной постановки. Пример мейнингенцев чрезвычайно ярко доказал, что без участия высокоодаренных артистов одною умелою постановкой образцовых произведений можно достигать чрезвычайных результатов. Театр, эксплуатирующий наплыв современных пьес, лишенных крупных достоинств, написанных на интересы минуты и новизны, — такой театр должен скрывать убожество содержания художественных качеств пьесы исключительною талантливостью исполнителей. Произведения же, охраняющие вечные идеалы искусства, красоты, правды и добра, могут производить огромное впечатление даже при выполнении лишь одного условия — верно схваченного общего тона, яркой стильности игры и безупречной и твердой срепетовки.

Это необыкновенно правильная и верная постановка дела. Столь же верен путь, какому думают следовать авторы проекта при составлении труппы своего театра. Нетрудно, говорят они, создать образцовый театр, в труппу которого вошли бы, с одной стороны, деятели много лет уже работающего в Москве Общества искусства и литературы[[19]](#endnote-20), с другой стороны — даровитейшие из молодежи, выпущенной из театральных школ и приобретшей уже в течение нескольких последних лет известную сценическую технику. Это было бы невозможным десять лет тому назад. Это возможно теперь. Через несколько лет в труппе, созданной из таких элементов, неминуемо выработаются выдающиеся сценические силы. Каждый серьезный актер подтвердит, что он совершенствуется не путем исполнения *двадцати* ролей по *одному* разу, с *трех* репетиций, а путем исполнения *трех* ролей, по *двадцати* раз, с *десяти-пятнадцати* репетиций и под руководством опытных режиссеров.

Авторы идут еще далее. Чтобы всегда иметь заместителей, художественно воспитанных и знакомых со сценическими задачами театра, чтобы иметь художественно дисциплинированную «толпу» для массовых сцен и поддерживать ансамбль даже в лице «выходных» актеров, составители проекта открывают при своем театре драматические курсы. Они совершенно справедливо утверждают, что ни одна из существующих драматических школ до сих пор не удовлетворяет вполне своему назначению потому, что ученики недостаточно близко стоят к практической жизни театра. Постоянное наблюдение над театральным делом в его живом течении скорее разовьет вкус и приспособит молодого человека к самостоятельной деятельности, чем одно школьное преподавание.

*Здание театра* и *децентрализация дела*. Авторы проекта предусматривают возникновение в ближайшем будущем практического запроса на расширение сферы общедоступных театров. Если хозяева больших фабрик уже сейчас готовы {18} нести известные материальные затраты, чтобы иметь художественно поставленные драматические представления для своих служащих и рабочих, то Московский общедоступный театр вместе с его курсами с течением времени будет в состоянии выделять из себя как побочные спектакли, так и отдельные небольшие труппы. Если со временем город найдет необходимым устройство помимо центрального театра еще одного или двух, так сказать, филиальных его отделений на окраинах, то всю художественную часть берет на себя Московский общедоступный театр, который явится своего рода семинарием для других общедоступных театров.

Остается вопрос о здании для общедоступного театра. Здание это предполагается выстроить при посредстве особой комиссии пайщиков или акционеров. Составители проекта думают, что нужно не менее шести лет, прежде нежели такое здание будет вполне закончено постройкой, отделано, меблировано, снабжено всем театральным хозяйством. До того времени они предполагают начать дело в каком-либо из существующих в Москве театров. Это скромное начало должно дать без крупных материальных затрат всесторонний опыт, обнаружив на практике достоинства и недосмотры проектируемого предприятия. Что касается до будущего театрального здания, то составители проекта прямо устанавливают свой принцип: *драматический театр не должен быть слишком большим*. Такие театры, как Солодовниковский, гораздо более пригодны для больших музыкальных и феерических представлений, чем для драматических. Художественность впечатления всегда должна быть руководящим мотивом в деле Московского общедоступного театра. Важно дать небогатому человеку возможность получить за небольшую плату все те удобства для восприятия художественных впечатлений, какие более состоятельный обыватель имеет в дорогом театре.

Проект этот удивительно симпатичен своею разумною сознательностью, своим практическим знанием театрального дела. Но и в нем есть ахиллесова пята. Я выскажусь о ней, когда ее отыщет Комиссия о пользах и нуждах. Я когда-то состоял ее членом, в качестве гласного. Председателем был Ю. Ф. Самарин, а одним из самых рьяных членов — Н. П. Ланин, бывший издатель «Русского курьера»[[20]](#endnote-21). Помню, как теперь: шла речь про отдачу участка городской земли в конце Страстного бульвара под женскую гимназию. Н. П. Ланин сказал, что он «против». Ибо, кто знает? Выстроят на этом участке здание, да и отдадут его под — питейное заведение.

— А я так иду далее, — с невозмутимым спокойствием возразил Ю. Ф. Самарин. — Я допускаю следующее: начальство женских гимназий продаст этот уступленный ему участок городской земли иностранному правительству, а то построит тут крепость и начнет палить из пушек по Москве.

Мы все расхохотались. Первая женская гимназия в Москве создалась.

Но курьезы не повторяются. Комиссии о пользах и нуждах, равно как и Думе, предстоит серьезно решить очень серьезный вопрос. <…>[[21]](#endnote-22)

## **{****19}** 6. <Без подписи> К открытию «Новости дня», М., 1898, 14 октября

Художественно-Общедоступный театр начинает сегодня свою деятельность.

Для театральной Москвы это «открытие» является в некотором роде событием. О театре Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Алексеева говорили и писали очень много, еще с середины прошлого сезона, когда это предприятие стало оформляться и намерения талантливого драматурга и талантливого режиссера, подавших друг другу руку для совместной работы, получили огласку.

С тех пор их театр не переставал быть темою для газетных статей, фельетонов, заметок. Нельзя сказать, чтобы к новому начинанию отнеслись в печати, да и в обществе, с большим единодушием. В одних проектируемый театр возбуждал самые сильные симпатии и надежды, в других, напротив, подозрительное недоверие и сомнение в успехе, в котором подчас ясно чувствовалась значительная примесь трудно объяснимого злорадства; но во всех этот нарождающийся театр вызывал самый живой интерес. Во что-то он отольется и какое место займет в культурной жизни старушки-Москвы? Инициаторы и главные организаторы дела не скрывали ни своих намерений, ни своих взглядов на задачу театра и средств к его осуществлению. Читались публичные доклады, оглашались докладные записки, появились «интервью», и публика знала, что собираются ей дать.

Краткою формулою этих планов и стремлений явилось название нового театра — «Художественно-Общедоступный». Театр хочет быть строго *художественным* по своему репертуару и характеру исполнения и возможно *общедоступным* — по своим ценам. Это — идеал, какой рисуется заправилам дела, идеал, которому кто же, скажите, не посочувствует самым искренним образом?..

Приведенное название успело уже вызвать и шуточки, и нападки. «Цыплят по осени считают», возражали против него, и не слишком ли самонадеянно поступил театр, взяв себе такое имя? Сказать правду, плохо понимаем мы это возражение. В названии театр лишь ясно показал, чем он *хочет быть*, к чему стремится, и он вполне в праве это подчеркнуть. Не удастся ему осуществить свои задачи, о, тогда — другое дело! Тогда казните его, смейтесь над ним и над его руководителями, взвалившими себе на плечи дело сверх их сил и умения; если это в вашем характере — злорадствуйте, а то — сожалейте, что еще одна хорошая попытка кончилась ничем. А пока — не время…

Хочется быть оптимистом и думать, что ни злорадствовать, ни сожалеть не придется. И в этом деле, как во всяком, будут промахи, и мелкие, и крупные. Сразу ничего не делается безупречно. Но многое дает пищу оптимистическому отношению.

Прежде всего — репертуар. Он определен уже чуть не на полсезона и имеет все права на название художественного: «ЦАРЬ ФЕДОР», «ШЕЙЛОК», «АНТИГОНА», «ЧАЙКА», «ДЯДЯ ВАНЯ», «ЭЛЛИДА», «ПОТОНУВШИЙ КОЛОКОЛ», «БЕСПРИДАННИЦА»[[22]](#endnote-23), — кто откажет этим пьесам, наполняющим репертуар открывающегося сегодня театра, в высокой художественности? Если репертуар будет и впредь такого же характера, театр оправдает в доброй мере свое гордое имя.

{20} Сегодня мы увидим, каково в этом театре исполнение, стоит ли и оно на нужной высоте. Гадать не будем; но то, как велись репетиции, позволяет думать, что исполнение будет, во всяком случае, вполне корректным, осмысленным, в художественном отношении «порядочным». О, конечно, этого еще мало, хотя и это — далеко не пустяки. Нужно еще, чтобы все это было согрето пламенем таланта, чтобы был истинный полет артистического вдохновения. Будут ли они в новом театре? Вот главный вопросительный знак. Сегодняшний спектакль даст нам на него ответ…

«Общедоступность» нового театра, конечно, далеко не идеальная, и, вероятно, эта сторона дела получит вполне удовлетворяющую постановку лишь тогда, когда театр найдет себе другое, более обширное помещение[[23]](#endnote-24). Во всяком случае, и сейчас цены на места в нем, в общем, ниже других московских театров, хотя и не намного. Это театр не общедоступный, но *более доступный…* Помиримся для начала и на этом.

И, во всяком случае, как бы что ни не нравилось в открывающем сегодня свои двери театре, — он вряд ли не стоит того, чтобы встретить его дебют искренним приветом и пожеланием успешного разрешения намеченных задач.

## 7. Lolo <Л. Г. Мунштейн>[[24]](#endnote-25) Страничка из письма «Новости дня», М., 1898, 14 октября

Ликуй, московский театрал,  
Друг эстетических начал!  
Сегодня факт свершится крупный:  
Искусства храм «общедоступный»  
Откроет двери… Целый год  
О нем газетчики шумели,  
И вот сегодня мы — у цели…  
У кассы целый день народ  
Теснится пестрою гурьбою;  
Берут билеты чуть не с бою,  
И репортерчики снуют,  
Стремясь в таинственный приют…  
О, здесь поистине всё — тайна!  
На репетициях закон —  
«Вход посторонним запрещен» —  
Тут соблюдался чрезвычайно.  
На всем солидности печать,  
Кокетства нет в делах с печатью  
И с репортерствующей ратью…  
Девиз: работать и молчать…  
Чад закулисной жизни бурной,  
Свобода нравов, блеск мишурный  
Здесь не совьют себе гнезда;  
Искусства чистого звезда  
Горит для них в дали лазурной…  
Их славный путь широк и прям…  
Так говорят про этот храм…  
Все это ново, незнакомо!  
Давно известна аксиома:  
Семья со сценой не в ладу;  
А здесь, в актерскую среду,  
Проникли новые начала,  
Патриархальные черты,  
И Мельпомена обвенчала  
Три театральные четы…  
Привет художественным парам!  
Я оду им сложить готов…  
О, я всегда считал кошмаром  
Принцип «ракитовых кустов».  
Пускай сомнения рассеяв,  
Неутомимый Алексеев  
И Немирович нам дадут  
Искусства истинный приют  
Взамен ходульных лицедеев.

# **{****21}** Сезон 1898 – 1899

Первый сезон Московского Художественно-Общедоступного театра открылся 14 октября 1898 года представлением трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (режиссеры К. С. Станиславский и А. А. Санин, художник В. А. Симов). Трагедию, в течение тридцати лет запрещенную цензурой для показа на сцене, Москва увидела впервые[[25]](#footnote-2), и сам этот факт пишущие о премьере отмечали как событие. Критики оценили новизну спектакля и, прежде всего, отход от утвердившихся на казенных сценах канонов исполнения русской исторической пьесы, когда условная старина преобладала в торжественном, картинном зрелище, а актерский пафос и декламационность были непременными атрибутами «исторического» спектакля.

В обстоятельных описаниях спектакля критики выделяли два момента, обеспечивших ему громкий успех: масштаб и живописность массовых сцен, тщательно проработанных режиссурой, и — исполнение центральной роли молодым И. М. Москвиным.

Как известно, К. С. Станиславский придавал большое значение осмысленному исполнению народных сцен, требовал от участвующих в них характерности, соответствия настроению, времени и общей картине. Он мог быть удовлетворен тем, что это направление его работы было замечено и оценено рецензентами. Популярный впоследствии в критической литературе исторический факт, что Вл. И. Немирович-Данченко готовил с Москвиным роль Федора (его режиссерское имя не упоминалось на премьерной афише), также способствовал удаче. Толкованию им сложного характера Федора во многом был обязан начинающий актер.

В день премьеры в «Московских ведомостях» была опубликована статья историка театра А. Я‑ва <А. А. Ярцева> «Граф А. К. Толстой о своей трагедии “Царь Федор Иоаннович”». В ней излагался «Проект постановки на сцену трагедии “Царь Федор Иоаннович”», написанный самим драматургом и напечатанный в декабрьской книжке журнала «Вестник Европы» за 1868 год. Теперь об этом «Проекте» вспоминали, и часть критиков в своих суждениях соотносила реалии спектакля с авторским толкованием событий и характеров трагедии: где режиссер и исполнитель главной роли выполнили требования драматурга, а где отступили от них.

Наиболее восприимчивые к новизне рецензенты признали главенство режиссуры в спектакле и связанное с ней обновление сценического языка. Но не всеми эта активность {22} режиссуры принималась: большинство пишущих, верное устоявшимся привычкам, выступало с позиций актерского театра. Станиславского критиковали за обилие жизненных подробностей, заслоняющих будто бы актера, за пристрастие к паузам, которые якобы разбивали энергию действия, за множество «ненужных», «археологических» деталей.

И все же успех был несомненным. В феврале газеты отметили пятидесятое представление «Царя Федора» — «Пятьдесят раз полных сборов, полного успеха и триумфа» («Русское слово», 13 февраля 1899). А всего за короткий сезон (с 14 октября по 28 февраля) спектакль прошел 57 раз.

После открытия сразу обозначились жесткие условия работы начального сезона: репертуарному театру необходимо было иметь в афише большее количество названий, чем то, что он мог предложить сейчас. Из Общества искусства и литературы были перенесены готовые спектакли: «Потонувший колокол» Г. Гауптмана (режиссеры К. С. Станиславский и А. А. Санин, художник В. А. Симов) и «Самоуправцы» А. Писемского (режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский и А. А. Санин, художник В. А. Симов).

Оба спектакля на сцене Общества в свое время имели успех с К. С. Станиславским и М. Ф. Андреевой в главных ролях. Теперь они были восстановлены без изменений, приспособлены к условиям новой сценической площадки, а в прежний сыгравшийся состав было введено несколько новых исполнителей: в «Потонувшем колоколе» Магду сыграла М. Г. Савицкая, в «Самоуправцах» в небольших ролях Подьячего и Дворецкого появились И. М. Москвин и В. Э. Мейерхольд. Но обе постановки Москва уже видела, газеты о них писали, и теперь рецензенты не могли усмотреть в них ничего принципиально нового для зачисления в актив молодого театра.

В октябре же был сыгран «Венецианский купец» (режиссеры К. С. Станиславский и А. А. Санин, художник В. А. Симов). Первое обращение к Шекспиру критики единодушно признали неудачным. Глаголь <С. С. Голоушев> написал, что «труппа г. Немировича и Станиславского провалила шекспировского “Шейлока”» («Московский вестник», 28 октября 1898). Похвалили красивые, богатые картины венецианской жизни, расцвеченные блестками фантазии Станиславского, «обстановочность» спектакля — и только. Дружно ругали М. Е. Дарского в роли Шейлока.

Особенно резкое неприятие, а то и раздражение вызвало, что Шейлок говорил с сильным еврейским акцентом («находка» Станиславского!)[[26]](#footnote-3), который назвали «бердичевским». «Дарский порой впадал прямо в акцент, напоминающий рассказчиков еврейских куплетов, и этим, конечно, сам убивал свое исполнение» («Курьер», 22 октября 1898). Дело было не только в акценте. Из спектакля ушла трагическая тема Шейлока, был принижен глубокий смысл его драмы. Дарский в Художественном театре «не прошел» и после окончания первого сезона покинул его[[27]](#footnote-4).

Следующий спектакль тоже оказался неудачей. Для своей первой самостоятельной режиссерской работы Вл. И. Немирович-Данченко выбрал пьесу «Счастье Греты» {23} Э. Мариотта (псевдоним австрийской писательницы Эмилии Матайя) — современную европейскую новинку с «рискованной» темой, касающейся интимной стороны брака. Она показалась ему «сильной» драмой (ИП. Т. 1. С. 128), он даже усмотрел в ней мотивы Толстого и Ибсена. «Рискованность» темы заключалась в том, что героиня, насильно выданная замуж за нелюбимого, испытывала отвращение к физической близости мужа. Такую тему критика сочла «мерзостью» и неприличием.

Назавтра после премьеры «Счастья Греты» (художник В. А. Симов) в десятистрочной заметке «Русского листка» (3 декабря 1898) о спектакле, по существу, все было сказано: «Поставленная вчера в первый раз новая драма “Счастье Греты” произвела самое неблагоприятное впечатление как своим сюжетом, так и исполнением. И то, и другое совершенно антихудожественно».

Тягостное впечатление усугублялось исполнением М. Л. Роксановой роли Греты, которая с первого появления напоминала клиентку психиатрической лечебницы, играла не искренно, а взвинченно, не нервно, а истерично. Роксанова вызвала общую антипатию среди рецензентов. О ней писали резко, даже зло. Один только Сергей Глаголь <С. С. Голоушев> напечатал в целом благожелательную, в спокойном тоне написанную рецензию. Остальные были непримиримы. Итог суждениям как бы подвел С. Васильев <С. В. Флёров>: «Это клиника, патология, декадентство, все, что хотите, только не искусство» («Московские ведомости», 7 декабря 1898).

В один вечер со «Счастьем Греты» играли «Трактирщицу» К. Гольдони, поставленную Станиславским; он же исполнял роль Кавалера ди Риппафрата. Мирандолину играла О. Л. Книппер. После болезненных гримас «Греты» комедия Гольдони с ее непритязательной веселостью воспринималась с воодушевлением, вызывала добрые слова критики о самой постановке и исполнителях. Когда в одной и той же статье подвергали разгрому «Счастье Греты», а «Трактирщицу» одобряли, невольно возникало сравнение двух режиссерских работ, даже и без противопоставления имен постановщиков.

17 декабря 1898 года состоялась наконец премьера, на которую оба руководителя, особенно Немирович-Данченко, возлагали главные надежды. Это была «Чайка» А. П. Чехова (режиссеры К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов). От ее успеха или неуспеха зависела репутация театра.

Годы спустя, вспоминая в книге «Из прошлого» первый сезон и первую премьеру — «Царь Федор Иоаннович», Немирович-Данченко напишет: «Художественный общедоступный театр был открыт, но новый театр еще не родился» (С. 141). И только после описания первого спектакля «Чайки» он заключает: «Новый театр родился» (С. 153).

Споры критиков о «Чайке» начались сразу. Спорили, насколько пьеса соответствует требованиям и традициям сцены, может ли создание сценической атмосферы спектакля, его «настроения» заменить динамику действия, прояснил ли спектакль «туманность» пьесы и понятнее ли сделались на сцене действующие лица. Задавали вопросы: предложил ли Чехов своей пьесой «новые формы» или это иллюзия, побеждает ли в пьесе настроение безысходности или «примиряющее начало»?

Почувствовав и необычность написанной «не по правилам» пьесы, и небывалую новизну постановки, критики пока еще не находили объяснения литературного и сценического явлений. Словно по инерции, о «Чайке» писали так, как писали до этого о десятках других спектаклей: пересказывали содержание, передавали собственные впечатления о сильных и слабых сторонах спектакля, раздавали оценки актерам. Еще были незыблемы установившиеся годами рецензентские «клише» торопливого газетного {24} отклика. Создается впечатление, что реакция зрительного зала на спектакль точнее отражала масштаб события, чем первые рецензенты.

Суждения о единстве и силе ансамбля, глубина понимания и точность анализа сценического толкования чеховской драмы придут к критикам позднее, с появлением на этой сцене и других чеховских пьес. А пока, по привычке, речь идет об отдельных исполнителях ролей. Высшие оценки сразу получили О. Л. Книппер (Аркадина), М. П. Лилина (Маша), В. Э. Мейерхольд (Треплев). Н. Е. Эфрос назвал Лилину лучшей из всех исполнителей «Чайки».

К. С. Станиславский в роли Тригорина не вызвал однозначного отношения. Большинство считало, что роль ему не удалась. Артиста упрекали за изображение безволия, апатии, усталости. И. Н. Игнатов видел в нем «болезненные черты» («Русские ведомости», 20 декабря 1898). Почти одиноко прозвучал голос А. И. Урусова в поддержку «истинного артиста»: «Все в роли Тригорина у него ново и своеобразно» («Курьер», 3 января 1899)[[28]](#footnote-5). К тому же Урусов прибавляет намек на имевшегося у исполнителя прототипа: «Г. Станиславский по тону и манерам очень напоминает одного из наших лучших романистов» (Там же).

По мнению рецензентов, совсем не справилась с ролью М. Л. Роксанова. Призрак злосчастной Греты словно бы витал над ее Ниной Заречной, и об исполнении актрисой чеховской героини писали почти в тех же выражениях, что и о предыдущей ее провалившейся роли.

И все же сквозь пестроту суждений проступало ощущение необычности театрального события. Давно современная пьеса не возбуждала такого живого и острого интереса. Большинство критиков признало «Чайку» крупным достижением в рамках одного театра. Немного было таких, как П. П. Гнедич, который увидел в спектакле открытие новых путей не только для Художественно-Общедоступного, но и для всего русского театра в целом.

Одно из первых упоминаний о включении в репертуар сезона «Антигоны» Софокла встречается в черновом списке предлагаемых пьес, составленном Вл. И. Немировичем-Данченко. Никаких пояснений о предполагаемых творческих поисках он при этом не отметил. Однако особенности состоявшейся постановки говорят, что выбор этой трагедии был в том же русле поисков сценического реализма нового направления, как и весь репертуар.

«Антигона» Софокла была сыграна 12 января 1899 года (режиссер А. А. Санин, художник В. А. Симов). Намерение поставить на московской сцене древнегреческую трагедию вызвало в прессе сочувствие и признательность. Но к самому спектаклю отнеслись сдержанно. М. Г. Савицкая в главной роли, по общему признанию, не проявила себя трагической актрисой. Не было сочтено удачным и исполнение В. В. Лужским роли царя Креона.

Основное внимание (и споры) рецензентов вызвала попытка режиссуры реконструировать обстановку и форму представления наподобие античного театра. На небольшой сцене «Эрмитажа» соорудили еще одну сцену — «античную», высоко подняв ее над уровнем зрительного зала, отчего нарушились пропорции лиц и фигур исполнителей. И полная картина древнего театра не достигалась, и смотреть было неудобно. Это вызвало протесты.

Вслед за театром рецензенты совершали экскурсы в античность. Спорили о верности или несоответствии отдельных «археологических» подробностей, о роли хора. Большинство {25} сходилось на том, что попытка реконструкции была неудачной: полное воспроизведение обстановки древнеклассического театра в условиях современной сцены не представлялось возможным. И также на том, что внешняя эффектность и картинность зрелища отодвинули на задний план духовный смысл и общечеловеческую сущность трагедии.

Последней премьерой сезона стало снова обращение к современному репертуару. «Эдду Габлер» Г. Ибсена показали 19 февраля 1899 года (режиссер К. С. Станиславский, художник В. А. Симов). Открывая театр, Вл. И. Немирович-Данченко надеялся, что наряду с Чеховым Ибсен станет программным для него драматургом. Возможно, здесь сказывались личные пристрастия. Немирович-Данченко как драматический писатель высоко ценил «сугубо литературные» пьесы Ибсена и, по его же признанию, старался привить этого «северного гиганта» на почву русского театра («Из прошлого». С. 285). Еще в Филармоническом училище заметным его спектаклем была ибсеновская «Нора» («Кукольный дом»), а перед началом первого сезона он горячо увлекся замыслом постановки «Эллиды» («Женщины с моря»), оставшемся невоплощенным.

Первое обращение к Ибсену Художественно-Общедоступного театра надежд не оправдало. В откликах на премьеру сквозили чувства недоумения и неудовлетворенности. «Странная драма», «пьеса — тяжелая и неопределенная», «болезненное впечатление», «смутные впечатления» — в таких выражениях проявлялась непосредственная реакция на спектакль.

«Многое в драме осталось для публики неясным, недоговоренным», — писал хроникер «Курьера» (20 февраля 1899). Рецензент «Московского вестника» (21 февраля 1899), укрывшийся под псевдонимом Поликрат, назвал «Эдду Габлер» «последним словом декадентского искусства», а саму героиню — «плодом больной фантазии», иронизировал над «красотой» поз и пластики М. Ф. Андреевой (Эдда), над «прыжками и скачками» К. С. Станиславского (Левборг). И только И. Н. Игнатов отнес «Эдду Габлер» «к самым интересным театральным новинкам в нынешнем сезоне» («Русские ведомости», 21 февраля 1899).

Сезон окончился 28 февраля 1899 года. Несмотря на все издержки, на провал «Венецианского купца» и «Счастья Греты», на полуудачи «Антигоны» и «Эдды Габлер», успех театра у критики в целом сомнению не подлежал. Устойчивый интерес к «Царю Федору» не снижался. Новаторство «Чайки» осознавалось более отчетливо в ряду последующих премьер.

## 1. Глаголь <С. С. Голоушев>[[29]](#endnote-26) Открытие Художественно-общедоступного театра «Курьер», М., 1898, 15 октября

Вчера состоялось открытие Художественно-Общедоступного театра[[30]](#endnote-27). Поставлена была трагедия гр. Алексея Толстого «Царь Федор Иоаннович». Первое впечатление очень благоприятное. Театр подчистили и подновили; насколько возможно было, убрали и украсили зеленью и вестибюль, и фойе. Театр не только полон, но даже и за два дня до спектакля уже нельзя было достать ни одного билета. {26} В зрительном зале светло и оживленно. В публике чувствуется приподнятое настроение. Вообще дирекция начала свою деятельность при очень благоприятном настроении публики. И публика в своих ожиданиях тоже не обманулась.

Содержание трагедии общеизвестно, потому излишне его рассказывать. Достаточно сказать, что трагедия составляет среднее звено в трилогии, которая внешним образом построена на личности Годунова и на постепенном развитии его власти. Благодаря этому, драма не имеет ни определенного начала, ни конца. В ней нет того, что мы привыкли называть завязкой и развязкой. Это скорее картина драматического положения. В основание всей трилогии положена автором драма власти. В первой части, в «Смерти Иоанна Грозного», драма возникает из попрания этою властью всех прав человеческой личности, во второй части — «Царь Федор» — драма возникает из столкновения права безграничной власти с полным безволием и ограниченностью ее представителя, и в третьей — «Царь Борис» — драматическое положение является следствием целого ряда преступлений, совершенных Годуновым ради захвата этой власти.

«От зла лишь зло родится, — все едино  
Себе ль мы, им служить хотим иль царству,  
Оно ни нам, ни царству впрок нейдет».

Таковы заключительные слова умирающего царя Бориса.

В «Царе Федоре» драма еще более осложняется тем, что царь — человек удивительно доброй души и громадного великодушия. Всеми силами души он хочет мира, тишины и полного благоденствия всех его окружающих и всего царства, но он бессилен провести эти стремления в жизнь; первое же препятствие совершенно парализует его, и царь допускает свершиться тому, что самого же его страшно огорчает и заставляет страдать. Он сознает себя бессильным.

«Какой я царь? Меня во всех делах  
И с толку сбить и обмануть не трудно».

Сознается он сам и в то же время не слагает с себя этой власти, потому что и на этот шаг у него недостает силы воли. Он любит Годунова и вверяет ему свою власть, и в то же время не может решиться передать ее ему окончательно. Идя вразрез с требованиями Годунова, противными кроткой и доброй его душе, он в то же время не может обойтись без Годунова. Создается положение, от которого страдают все, — и царь, и Годунов, и его противники, и все царство, в котором происходят смуты, заговоры и убийства, доходящие даже до убиения царевича Дмитрия. Из сказанного понятно, какою сложностью отличается эта драма царя Федора и какие трудности представляет заглавная роль для актера. Гр. Толстой в своем «проекте постановки» прекрасно характеризует всех действующих лиц своей трагедии[[31]](#endnote-28). Царь Федор ничтожен и безволен, и благодаря этому он оказывается то в комическом, то в трагическом положениях, но в то же время он человек такой души и такого христианского смирения, что «если б Федор мог удержаться на этой высоте, он бы заслуживал быть причисленным к лику святых».

С другой стороны, наполняющая всю трагедию борьба двух партий, Шуйских и партии Годунова, вовсе не представляет собой борьбы одних личностей. Обе партии борются в трагедии не из-за личной только власти, но и за благо государства, как каждая его понимает. Быть может, и личность самого царя и Шуйского не вполне исторически верны, но некоторая их идеализация была автору необходима.

Годунов видит в своей гибели гибель всего, что сделано со смерти Грозного государством на пути прогрессивного его развития. Шуйские борются за возвращение к старым порядкам, к старине. На стороне Шуйских тьма, невежество. {27} Шуйские борются против прогресса, и в то же время среди них люди чести и долга и во главе их дивная фигура истинного рыцаря князя Ивана. Годунов совершает преступление за преступлением и борется с врагами нечистым оружием, он не останавливается ни перед ложью, ни перед нарушением клятвы и крестного целования, и в то же время он представитель прогресса, представитель новых, навеянных с Запада идей. Таковы трудности, с которыми встретились исполнители трагедии.

Как же справились исполнители с ними?

Признаюсь, что невольно останавливаюсь перед этим вопросом. Я вижу перед собой негодующие лица моих собратьев по перу, я слышу их голоса, которые я только слышал раздающимися в фойе театра[[32]](#endnote-29), и предчувствую, какие ядовитые стрелы полетят завтра со страниц некоторых газет, и все-таки не могу найти в своем колчане ни наточенных стрел, ни яду — и мне вспоминаются лица и речи нескольких художников и писателей, которых я тоже только что видел в фойе, и странно: от них я слышал восторженные речи, лица их были возбуждены, и чувствовалось, что они взволнованы тем, что они видели на сцене, и это были те, чьи произведения тоже исполняются на сцене, кто сам пишет. Кого же слушать актеру, кому верить? Вечная рознь искусства и судей.

Несомненно, что недочетов в ходе игры найдется довольно много. То недостает тона, недостает его преемственности, которая сливает каждую сцену в одно музыкальное целое, то слишком много движения и суеты, то расхолаживающее замедление реплик. Все это так. И все-таки перед зрителями прошла картина, точно выхваченная из XVI века, все-таки перед зрителями развернулась и захватила их со всей силой драма. Прежде всего, с начала до конца вся постановка, начиная с игры главнейших персонажей и кончая самой мельчайшей деталью, стилизирована, сведена в такое одно целое, что все время перед зрителями, ни на один миг не исчезающая, старая Русь.

Все — декорации, утварь, костюмы, каждое движение каждого отдельного лица, — все переносит вас в старую Москву. Написана большая часть декораций очень хорошо. Они натуральны, стильны, и красивы, и ни на минуту не отвлекают к себе внимание зрителя. Они все время остаются красивым фоном всего происходящего на сцене, и только, что не малая заслуга. Некоторые декорации взяты чрезвычайно оригинально и смело. Например, сад с силуэтом целой сети деревьев и прямо у самой рампы. К сожалению, только в некоторых декорациях слишком уж широко письмо.

Костюмы точно сняты с плеч всех этих Шуйских и Мстиславских, хранились в сундуках и теперь снова перед вами. Об уменьи носить их я уже не говорю. Утварь положительно точно из музея. Что касается игры отдельных исполнителей, то пальма первенства остается за г. Вишневским, исполнявшим роль Годунова — почти все время перед нами выдержанная и типичная фигура. Лучше всего он в предпоследней сцене. Г. Москвин в трудной роли царя Федора дает также типичную и минутами прямо трогательную фигуру. К сожалению, только местами он является каким-то слишком уж расслабленным физически. Впрочем, это было только в первой картине, где он появляется, а затем это совершенно сгладилось. Фигура Шуйского в исполнении г‑на Лужского несколько слабее. У исполнителя не всегда хватает голоса, но тем не менее он дает хорошо очерченную фигуру. Об исполнении остальных ролей скажем, при более подробном разборе, после одного из следующих представлений, когда сгладятся некоторые недочеты, и у зрителей получится более стройное впечатление.

{28} В зрительном зале к концу представления также замечалось некоторое раздвоение, но все-таки дружные аплодисменты раздавались после каждого акта. Поднесено было три венка — г‑же Книппер, исполняющей роль царицы Ирины, дирекции от Охотничьего клуба и г‑ну Станиславскому от Филармонического общества.

Спектакль затянулся до второго часа, несмотря на то, что антракты, сверх всякого ожидания, были непродолжительны.

## 2.- Ф- <Н. Е. Эфрос>[[33]](#endnote-30) «Царь Федор» «Новости дня», М., 1898, 18 октября

Первое представление нового театра, еще до своего возникновения возбудившего оживленную полемику; пьеса исключительного интереса и достоинства, зря пролежавшая тридцать лет под спудом[[34]](#endnote-31); чрезвычайно сложная и на редкость добросовестная постановка, на которую потрачено масса самого внимательного труда и фантазии и в которой столько новшеств и по декоративной, и по собственно режиссерской части, и удачных, и неудачных; первый дебют новой труппы, в которой почти все — иксы для Москвы; главная, колоссальной трудности роль — в руках актера-юноши, которого в предыдущем сезоне мы видели на другой сцене[[35]](#endnote-32)чуть что не на выходах и который с великою честью вышел из тяжелого испытания… Попробуйте-ка полно отразить в тесных рамках театрального отчета все впечатления и соображения, каких не мог не вызвать такого рода спектакль, поистине «экстраординарный». Нечего и мечтать об этом… И я откровенно признаюсь, что отчет мой будет очень неполный; многое, о чем бы стоило потолковать, остается совсем не отмеченным или еле намеченным.

Прежде всего весьма урезываю свою беседу о самой трагедии, хотя — увы! — у меня даже нет обычного в таких случаях оправдания, что пьеса слишком хорошо знакома публике. Какое там знакома! Я имел много случаев убедиться, что знают «Царя Федора» мало, вернее, совсем не знают этого шедевра нашей драматургии, — и даже такие люди, которые весь свой век вертятся около театра и искренно возмущаются, если перепутаешь в их присутствии персонажей Гауптмана или спутаешь «Наследство» Филиппи с «Завещанием» Шницлера[[36]](#endnote-33) (боюсь, что перепутал!). Теперь «Художественно-Общедоступный» театр популяризирует прекрасную пьесу гр. Толстого, полную глубокой исторической правды, общечеловеческих образов и поэтических красот. Многих спектакли эти, думается, заставят заглянуть в «Трилогию» о Борисе Годунове, и они найдут там блестяще написанный «Проект постановки», который вполне поможет им уяснить все то, что может остаться непродуманным при чтении самой пьесы и что покажется недостаточно ясным в выведенных автором образах, заимствованных им из нашей исторической старины, но гением художника обобщенных, типизированных. Против этого не раз ополчались на автора и винили в бесцеремонном обращении с историческим материалом, в каком-то незаконном применении западных «шекспировских» {29} приемов к разработке русской исторической темы. Кое‑кто повторил это обвинение и теперь, позаимствовав его, главным образом, у Анненкова[[37]](#endnote-34). Знатоки истории подтвердят вам, что резких искажений исторической правды в трагедии нет, что все общие очертания сохранены с большой точностью. Ставить же драматургу еще большие требования, отнимать у него право — чутьем художника-психолога разгадывать в намеках истории полноту жизненного содержания, видеть за известными фактами их психологическую подкладку и понимать ее не так, как понимали историки, эти факты передавшие, — не значит ли это лишать историческую драму всякого raison d’etre [смысла — фр.]? Факты обязательны и для драматурга, но за ними — широкое поле для творчества, и тут оно уже считается не с историческою, а иною высшею художественною правдой… И гр. Толстой безупречен в этом отношении. Под всем «действием» его драмы — надежнейшее психологическое основание; коллизии чувств и страстей покорны у него своей вневременной логике, лишь слегка модифицированной условиями и обстановкою данного исторического момента. Доказать это нетрудно, но для этого потребовалась бы обширная статья. И я, памятуя рамки театрального отчета и рискуя получить упрек в голословности, спешу вернуться к самому спектаклю.

Скажу прямо — в нем были и недочеты. Но нужно было быть в очень уж желчном настроении, чтобы увидать только их и за ними не заметить крупнейших достоинств постановки, как декоративной, так и режиссерской; и нужно было быть достаточно пристрастным бухгалтером, чтобы свести баланс спектакля с перевесом пассива над активом… Говорят еще, — постановка стоила так много денег и труда, что достигнутыми результатами нельзя удовлетвориться. Да какое нам дело до затрат и труда? Будем судить только по результатам. Перед зрителем прошел целый ряд мастерских исторических картин, полных живописности, яркости, правды. На место традиционного условного изображения родной старины на сцене, в котором крупица бытовой правды тонет в море узаконенной фальши, стала сама эта старина, воспроизведенная во всей полноте, точная в мельчайших деталях. Не нужно быть археологом-специалистом, чтобы судить об этом. Всякого захватывала своим общим тоном эта размашистая Русь XVI века, со всем ее своеобразным пестрым колоритом, со всеми особенностями ее быта и духа, — и зритель безусловно верил этому изображению, хотя и не сумел бы сказать, точны ли необычайные головные уборы на женщинах, бесконечной длины мужские рукава, утварь и т. д. Не говорю уже о самых декорациях, в тесном смысле. Они написаны не только верно, но и талантливо, на них лежит вполне художественная печать, нет погони за мишурным блеском, нет крикливых красок и всякой фольги, которую нас так долго приучали принимать в театре за роскошь и эффектность обстановки. Напротив, тона несколько тусклые, краски мягкие, меньше всего в декорациях — простите это слово — нахальства. Особенно удачны золотая царская палата, унылый, под тяжелыми темно-серыми сводами, покой в доме Годунова, площадка перед Архангельским собором и живой мост через Яузу, с мастерской перспективою.

Но был в этой части постановки и недостаток. Во всяком искусстве самоограничение — великое дело; «все искусство в самоограничении», — говорил Гете. Относительно искусства сцены это особенно верно. А режиссеры спектакля, в очень мне понятном увлечении делом, не хотели этого самоограничения. Историческая точность — так до конца! И оттого они слишком дорожили каждою деталью, каждою безразличною мелочью, старались и ее «возвести в перл». Это — усилия не {30} только напрасные, но и опасные. Приемы акварельной выписки не годятся для живописи масляными красками, тем меньше для грубоватого сценического искусства (говорю лишь о mise en scène). Подчас деталей в открывавшейся перед зрителем картине было так много, что они подавляли, они точно лезли из общей рамы, влекли внимание и отвлекали его от пьесы. Художественно-Общедоступный театр не первый впадает в такой грех; в моей памяти много аналогичных примеров из практики лучших заграничных театров, — и там понемногу отрезвились от этого опасного увлечения. Как-никак постановка — только рамка res accessoria [увеличивающая вещь — лат.] и не должна вырастать до значения первенствующего, тем менее — до умаления зрительского интереса к самой пьесе, к словам и чувствам ее героев. А это случалось в том спектакле, о котором я пишу, и, отягощая внимание множеством подробностей, по себе, пожалуй, и интересных, давало некоторое утомление. Чем скорее заправилы нового симпатичного дела сознают это и введут свои увлечения в законные рамки, тем для успеха их дела лучше.

Тем же незаконным увлечением, забывающим, что сцена — только сцена, объясняю я и многое другое, хотя бы декорацию сада. В театре нужна не правда, а иллюзия правды; вряд ли можно против этого спорить. Это — эстетический трюизм. И очень часто полная правда на сцене, как и вообще в искусстве, — лишь полное отрицание иллюзии… Это и случилось с декорацией сада. У самой рампы — ряд частых деревьев; действие происходит за сеткою из их стволов и ветвей, если хотите, это — правда; хотя почему тогда за этой сеткой совершенно лишенная деревьев площадь? Будьте последовательны и заставьте ими всю сцену. Тогда играть нельзя, — скажете вы. Но, поверьте, трудно играть и с этою странною древесною сеткою. Она мешает видеть актеров, а им мешает свободно двигаться, стесняет их. А что важнее всего — она только вредит иллюзии, она все время мозолит глаза и до того развлекает, что нет сил следить за сценою. К тому же театральную «темноту» заменили темнотою действительной, и почти пол-акта, до рассвета, я слышал голоса, но не видел, кому они принадлежат. Вот почему и я считаю и эту декорацию, и эту mise en scène неудачною выдумкою, подсказанною все тем же чрезмерным режиссерским увлечением. И еще маленькое замечание. В темноте мы всегда говорим тихо, во всяком случае — тише обыкновенного. Не сумею вам сказать, чем обуславливается это, вероятно — невольным, бессознательным подлаживанием под общий тон окружающего. Актеры, напротив, говорили в этой сцене как-то особенно громко, резко, — и это был неприятный диссонанс, не позволявший сложиться нужному настроению.

Несколько замечаний тождественного характера сделал бы я и относительно массовых сцен. Они очень хороши, в них настоящая жизнь; не обычная театральная толпа, но толпа живая и, как в жизни, разнообразная в своих представителях, вся — из типичных гримов, в ней много естественного движения, которое захватывает и зрителя. Особенно удачны сцены 3‑й картины 1‑го акта, когда выборные обступают царя Феодора с мольбою защитить от Годунова, и начальная сцена у Яузы, когда гусляр поет о подвигах Ивана Шуйского. Эта последняя — мастерская жанровая картина. Говорят, тут режиссер сочинял за автора. Да, сочинял, но верный авторскому указанию. «По мосту проходят люди разных сословий», — говорит толстовская ремарка. Ею автор не только разрешает, но, на мой взгляд, и обязывает режиссера показать московский люд в характерных его представителях, показать картину московской окраины той поры. Ремарка лаконична, — {31} тем больший простор режиссерской фантазии, сдерживаемой лишь историко-бытовыми указаниями. Я не видел против них никакого греха в постановке Художественного театра; напротив, я видел, что сделано все, чтобы быть им верным, и потому не могу не считать, что авторская ремарка исполнена блестяще. А главное, это «сочинение» режиссера пришлось как раз на то место пьесы, где действие ее на время отодвигается назад и где, значит, оно ему не вредит и не оттягивает от него внимания. Да, были и тут излишние детали; их или не замечали, или не могли понять, и это несколько раздражало. Можно бы и без них, пожалуй, даже лучше без них — без немки, что-то записывающей в книжечку, без за что-то выговаривающего рабочему немца-мельника и т. п. Но в этом месте лишнее — не опасно, и зритель с ним легко мирится. Другое дело там, где излишнее увлечение массового сценою, как и увлечение декоративными деталями, отражается на пьесе, заслоняет центральные фигуры. Тут уже «недостаток самоограничения» вредит целому спектакля, — и такие моменты были. Толпа то слишком заполняла сцену, то была слишком шумною, и фон съедал картину. Думается мне, что помимо режиссерского увлечения повинны здесь и малые размеры подмостков. Будь они попросторнее, указанный недостаток значительно ослабел бы. Но что ж делать, надо считаться с тем, что есть, и приноровлять постановку к театру.

Я умышленно останавливаюсь на недостатках постановки потому, что слишком высоко ценю ее крупные достоинства, с избытком вознаграждающие за промахи. Отметить эти недочеты тем более стоило, что в репертуаре Художественно-Общедоступного театра много пьес, где широкое раздолье режиссеру, и что К. С. Станиславский уже давно обнаруживает ошибочные увлечения, отмеченные выше. Он — режиссер серьезный, широко образованный, прекрасно подготовленный, с истинным талантом; но некоторый недостаток чувства «режиссерской меры» — бесспорно, и его подтвердила постановка «Царя Федора». При большей сдержанности спектакль прошел бы много легче, не было бы «загроможденности» и все многочисленное хорошее, что есть в постановке и что только укрепило те искреннейшие симпатии, какие дарят этому новому делу все интересующиеся театром москвичи, имело бы еще больший успех.

Я поневоле говорю о постановке раньше, чем об исполнении отдельных ролей. Она доминировала в спектакле, прежде всего завладевала вниманием. Беседу об исполнении, в некоторых ролях, — великолепном — придется отложить до другого раза.

## 3. Глаголь <С. С. Голоушев> Художественно-общедоступный театр («Царь Федор Иоаннович» на 3‑м представлении) «Курьер», М., 1898, 19 октября

Благодаря тому, что первое представление трагедии затянулось до второго часа ночи, я не имел физической возможности сделать сколько-нибудь полную оценку исполнения в ближайшем № газеты и с удовольствием отложил это до третьего {32} представления[[38]](#endnote-35), когда трагедия была разыграна уже гораздо стройнее, сглажены были кое-какие недочеты и все исполнение оставляло гораздо более цельное впечатление.

Как на первом представлении, так и на третьем в публике зрительного зала заметно было большое оживление; видно было, что театр сильно всех интересует, возбуждает много новых мыслей и вызывает много споров. На первом представлении в зале можно было встретить и художников, и писателей, и редких посетителей чужих театров — актеров и даже режиссера Императорских театров А. М. Кондратьева. И все это в первом же антракте волновалось, спорило и, очевидно, было задето чем-то за живое. В самом деле, как не волноваться и не интересоваться, когда какие-то неведомые гг. Москвины, Лужские, Роксановы[[39]](#endnote-36) и т. п. перед лицом маститых Императорских театров осмелились разыграть трагедию, на которую даже и Императорские театры не дерзали. Да и разыграть-то осмелились во многом по-своему оригинально и вопреки давно установленному кодексу театральных представлений.

Центральная фигура трагедии — царь Федор, и несомненно, это самая интересная и самая трудная в ней роль, и я должен признаться, что хотя по первому впечатлению я отдал пальму первенства г. Вишневскому в роли Годунова, но теперь смело выдвигаю вперед созданную г. Москвиным фигуру царя. Годунов по самой роли яркая и сильная фигура, и благодаря этому впечатление, оставляемое ею, сначала было самым ярким, но как только оно стало сглаживаться, так стала все ярче и ярче выделяться фигура Федора, а вчера она уже наполняла всю трагедию и все время неудержимо приковывала внимание к себе.

Да, несомненно, перед нами все время был этот слабый, забитый и запуганный человек, удивительной души и доброты. Я не могу судить вообще о силах г. Москвина по исполнению этой роли, но в ней он точно и не актер; точно и сам он такой и ничтожный, и слабый, и в то же время великий своей чистой душой, а если впечатление таково, то, значит, исполнитель вполне сроднился с своей «ролью», слился с ней во единое целое. В исполнении артиста царь Федор прежде всего больной сын больного же отца. Изменилась только форма болезни, но суть осталась та же, и только признаки вырождения у сына стали еще ярче и приблизили его к границе слабоумия. Даже во внешности, в самом гриме удивительно передана эта болезненность и эти черты вырождения. Не могу не отметить одной маленькой подробности. Припомните крик Федора: «Палачей! Поставить плаху здесь» и т. д. Припомните его крик на Годунова в сцене их разлада. На меня этот крик производит удивительное впечатление, до того чувствуется в нем взрыв неудержимого возбуждения, охвативший бессильного, психически больного.

В одном только, в одной внешней черте его игры не могу я согласиться с г. Москвиным. При каждом затруднении, которое встречается царю, г. Москвин заставляет его теряться, молчать подолгу и как бы соображать что-то, и это только затягивает ход действия, сбивает с толка остальных актеров и расхолаживает зрителя. Всего сильнее это чувствуется в последней картине, где Федор долго всматривается в бумагу, возвещающую смерть Дмитрия, затягивает реплики и всей сцене придает какой-то растянутый характер вместо присущего ей быстрого темпа нарастающей трагедии. Я думаю, что это совершенно неверно и по самому типу Федора, какой придает ему автор. Сам автор говорит про Федора: «он большой хлопотун», и далее: «я придал Федору более живости, чем у него было на деле» и «он у меня постоянно хлопочет»[[40]](#endnote-37). И совершенно понятно, почему {33} требует этого автор. Больной, слабовольный субъект, подобный Федору, может быть, конечно, и вялым, флегматичным, и, наоборот, суетливым хлопотуном, но в первом случае немыслимо было бы в лице его воспроизвести перед зрителем быстро развивающуюся и каждую минуту меняющую свой оттенок драму, и автору поневоле пришлось остановиться на втором.

В моей заметке, после 1‑го представления я сказал уже о г‑не Вишневском, что он все время дает строго выдержанную и ярко очерченную фигуру Годунова, совершенно согласную с тем, как ее понимает автор. Все время перед вами человек, стоящий на голову выше всего окружающего, все время человек, точно самой судьбой намеченный на царство, все время перед вами носитель той частицы просвещения, которое уже проникло в то время с Запада в Россию, и вместе с тем перед вами человек железной воли, человек, умеющий хотеть. В пятом действии, где к Годунову приходит царица-сестра, у г. Вишневского лучшая сцена, и здесь смело можно сказать, что он заставляет зрительный зал жить с собою.

Могу сделать г‑ну Вишневскому только одно замечание. В том месте, где он говорит свой лучший монолог о страхе за участь государства, хотелось бы в голосе его слышать не только гнев, досаду и негодование, но и действительное страдание. Тогда и переход к мысли о необходимой гибели врагов будет эффектней.

Шуйский в исполнении г. Лужского — увы! — далеко меня не удовлетворяет. Правда, все время перед зрителем типичный, гордый и прямой, русский боярин, но нет этой полной антитезы Годунова, нет человека чувства, — человека, все время повинующегося только голосу сердца. Я думаю, что эта роль прямо не в средствах исполнителя и для нее недостает в самом нем необходимого лиризма — благодаря этому и чувствуется то там то сям, как он *играет* роль, а не воплощает ее в самого себя. Есть излишние паузы и у г. Лужского, и здесь они уж прямо неуместны, ибо по самому существу своего характера Шуйский быстро и страстно реагирует на все получаемые впечатления. Всю сцену примиренья он должен вести быстрее и страстнее, и тогда резче выступит противоположная сдержанность и обдуманность Годунова.

Г‑жа Книппер в роли царицы Ирины дает типичную фигуру женщины старой Руси, но в то же время хотелось бы видеть немножко больше величия и силы хотя бы, например, в разговоре с Шуйским. Ведь она сестра Бориса, в ней та же кровь, та же сильная душа, только без недостатков брата, как говорит о ней сам автор.

Василий Шуйский в исполнении г. Мейерхольда замечательно типичная и характерная фигура. То же самое надо сказать и о г. Санине в роли Клешнина. Зачем только исполнитель так сильно утрирует и подчеркивает свою мужиковатую грубость?

Хороша также Волохова — г. Самарова, в последнем разговоре с Клешниным.

Да и все вообще исполнители вполне заслужили те вызовы, которые на каждом спектакле раздавались после каждой картины. И все они вместе, и каждый в отдельности так или иначе дополняют каждую сцену и дают ей надлежащую полноту и законченность.

Перехожу затем к костюмам, утвари и вообще всей обстановке. Все это положительно неподражаемо. И по типичности, и по красоте, и по стильности все это таково, что с каждой сцены просто хоть пиши картину. Конечно, много тут значит и то, как носятся все эти костюмы и как вообще держат себя все исполнители на сцене. В этом отношении положительно даже не придумаешь, какой упрек можно сделать исполнителям или режиссеру. Между прочим, в некоторых костюмах, в тканях, из которых сделаны они, есть {34} кое-что сильно отдающее Средней Азией и татарщиной, и это делает их еще более типичными и верными эпохе. Положительно надо удивляться, где могла дирекция достать и всю эту дивную утварь, и эти кокошники, и эти ткани. При этом нельзя не отметить, что в костюмах нет даже и той неприятной новизны, которая так и напоминает иногда о швальне [портняжной] и портном. Все эти костюмы точно настоящие одеяния всех этих боярынь и бояр. В некоторых сценах видно много изучения разных деталей быта Старой Руси, и все это делает каждую картину точно выхваченной из жизни XVI века, хотя все-таки г. Станиславскому не следует чрез меру увлекаться разными мелочными подробностями. Не надо забывать никогда прекрасных строк гр. Ал. Толстого: «Полная и голая правда — предмет науки, а не искусства. Оно берет от каждого явления только *типичные* его черты и отбрасывает все *несущественное*»[[41]](#endnote-38).

Мне возразят, что во всем этом нет ничего нового и что мы видали не раз на сцене и картины русской старины, и костюмы, и т. п. Это так; но есть большая разница в том, как мы все это себе представляем. Ведь и в картинах гг. Неврева, Венига и Верещагина изображается русская старина, и в картинах гг. Васнецова, Сурикова, Нестерова[[42]](#endnote-39) то же самое, как будто те же и костюмы, и утварь, и прочее, а между тем в одних картинах современные натурщики в старорусских костюмах, а в других — воскрешенная перед нами истая Старая Русь. И здесь все дело в *стиле*, которым проникнуты, в одном случае, картина, а в другом — сцена.

Перехожу в заключение к декорациям г. Симова. И здесь художник все время строго держится прежде всего стиля русской старины, и это главная прелесть этих декораций. Золотая палата, сад, терем царицы и комната, в которой происходит свидание царицы с братом, — все это положительно превосходные вещи, а сад — совершенно новая и оригинальная затея[[43]](#footnote-6). Слабее гораздо декорация первой картины и картины моста. Но если это и произошло, то лишь потому, что художник совершенно упустил из внимания одно соображение, которое за последнее время часто упускается художниками, посвятившими себя декоративному искусству: декорацию нельзя писать, как картину. В деле писания декораций художник стоит в очень узкой рамке и тесных пределах. Когда художник пишет широко фон, он пишет широко и фигуры, на фантастичном фоне он не поставит реально и прозаично написанных фигур, а ведь на сцене именно так и происходит, потому что все действующие лица вечно остаются натуральными и вполне реальными фигурами, и их нельзя ставить на произвольно написанном фоне, не разрушая иллюзии. Например, в декорации с мостом красиво намечен широким письмом голубец с огоньком[[44]](#endnote-40), и он реален, пока нет подле него фигур, но как только стала возле живая фигура, иллюзия исчезла, и вместо голубца перед зрителем оказался кусок картона, грубо закрашенного краской. И это так во многих местах декораций. А это очень жаль, потому что и эти обе декорации задуманы оригинально и красиво и очень удачны в тоне. Последняя декорация площади в Кремле самая слабая. Декоратор точно истощил всю свою энергию на целый ряд предыдущих декораций и написал ее наскоро, лишь бы не опоздать к спектаклю. Местность слишком всем нам знакомая, а на сцене совсем ее не узнаешь. {35} Даже нет и впечатления площади. И наверху опять ряды измятых падуг. Уж лучше немножко отступить от строгой правды и загородить их каким-нибудь пологом, протянутым над местом прохождения царя.

Суммируя впечатление, которое я вынес из двух представлений трагедии, я не могу не отметить одной черты, которая все время бросается в глаза в театре. Эта черта — горячая любовь к искусству и к своему делу во всей работе режиссера и в каждой игре каждого самого маленького актера. Чувствуется как-то, что все они от мала до велика охвачены одною мыслью — лечь костьми, но создать из трагедии именно такую художественную картину, как им хочется. От этого кое-где прорывается и черточка усердия не в меру, и не хочется как-то этого замечать, и все время зрителя заражает эта разлитая во всей трагедии горячая любовь всех исполнителей к своему делу. И эта любовь, конечно, принесет свои плоды. Публика полюбит этот театр.

## 4. -Ф- <Н. Е. Эфрос> «Царь Федор» «Новости дня», М., 1898, 20 октября

У первых спектаклей Художественно-Общедоступного театра — два героя: mise en scène и г. Москвин.

Когда стало известно, что роль царя Федора, которую сам автор аттестует, как особенно трудную, требующую от исполнителя «тонкого ума и сердечного понимания», отдана г. Москвину, — очень многие удивленно поднимали брови.

— Позвольте… Москвин? Это тот, который у Корша?..

Да, представьте, тот, который и т. д.! Несколько месяцев назад чуть не письма подавал, а теперь блестяще, с громадным чувством, правдою и тактом сыграл Федора. Для меня это не было такою страшною неожиданностью, скорее — отрадным осуществлением надежд.

Я видел г. Москвина на его экзамене в Малом театре два с небольшим года назад. Почти мальчик, он бесподобно сыграл Ранка в «Норе». Роль была проведена так осмысленно и тонко, игра так была согрета чувством, что сценическое дарование этого юноши было для меня вне сомнений. Он уехал в провинцию, потом появился у Корша, — и его там сразу свели на нет. Это был какой-то безразличный актерик на ничтожные роли. Театр поступал так, конечно, неумышленно, а по недостатку внимания, что ли, или вследствие неудачного для молодого актера склада обстоятельств.

Я с грустью заметил, что талантливый юноша идет ко дну. И не случись Художественно-Общедоступного театра, я не уверен, что бы с ним было. Едва раскрывшееся дарование так легко сгубить, оно вянет, точно нежный цветок от первого мороза, от холодного, невнимательного к нему отношения… Новый театр, смело рискнувший отдать г. Москвину Федора, помог ему сразу выплыть на поверхность, а сам получил в награду за смелость и доверие к молодой силе прекрасного исполнителя центральной роли в «боевой», — пользуюсь излюбленным словечком репортерских клише, — пьесе.

Даже люди, склонные почему-то относиться отрицательно к делу этого нового театра, признают, что роль Федора была {36} сыграна осмысленно, трогательно, но… Ах это «но»! Конечно, промахи были; конечно, против кое-чего в исполнении г. Москвина можно поспорить. Вступительная сцена, гнев на «вздыбившегося» под царем коня, была, для примера, проведена не то что плохо, а как-то очень странно и производила впечатление какого-то недоразумения. К тому же г. Москвин заметно растерялся при выходе на сцену, как-то захлебнулся и во весь этот акт не мог вполне оправиться. Чувствовалось тут, что нет у исполнителя твердой почвы под ногами. Я стал бояться за роль; но со следующей картины, даже с конца этой, артист вернул наконец себе нужное самообладание. И перед зрителем стал от сцены к сцене вырисовываться в точно определенных, безукоризненно правдивых и глубоко трогательных очертаниях образ царя Федора, с душой, в которой «живет и любовь, и благость, и молитва», и «словно тихий слышится звон», как он рисовался — быть может, и в некоторый разрез с историческими указаниями, — самому автору «Трилогии». И в дальнейшем исполнении были недочеты. Прежде всего, некоторая однозвучность. Не было достаточного звукового разнообразия, как не было, пожалуй, достаточного разнообразия и в жестикуляции. Затем, желая быть безупречно правдивым и вполне достигая этого, г. Москвин умышленно лишил свою игру «красивости», лучшего слова не подберу, и кое-где слегка чувствовалась вульгарность. Хотелось бы, чтобы ореол поэзии, каким осенен этот образ, рассеивался реже, чем это было у г. Москвина. Это уже идеализация, конечно. Но она так в этой роли напрашивается, она — лишь дальнейший шаг по пути, выбранному самим автором. И судя по отзывам петербургских газет, я думаю, что г. Орленев, петербургский Федор, сделал именно этот шаг вперед и тем еще усилил свою художественную победу[[45]](#endnote-41). Все по тем же соображениям я думаю, что напрасно г. Москвин слишком уж подчеркивает физическую немощь своего героя, его болезненность, порою доходя до черт явно эпилептических. Всему этому есть подтверждение и в тексте драмы, но все это и мало существенно для образа, и несколько мешает производимому им обаянию.

Как видите, я не закрываю глаз на недостатки. Но вот прошло уже несколько дней со спектакля, — а все стоит предо мной этот робкий, застенчивый царь-отрок, несмотря на возраст мужа, с бледным, каким-то просветленным лицом, с глубокими, скорбными глазами, устремленными куда-то вдаль, точно ищущими помощи своей слабости; слышится его тихий голос, не голос, а именно «клирное пение»[[46]](#endnote-42), «тихий звон». И в каждом звуке голоса — любовь, кротость, какая-то высшая правота. И нельзя не умилиться пред этим величественным, при всей внешней скромности, героем непорочного сердца, в своей детской чистоте и красоте пронесенного чрез все соблазны и испытания, какими было окружено детство сына Грозного. Таким видел своего Феодора гр. А. К. Толстой, таким изобразил его с глубокою трогательностью г. Москвин.

Высшим торжеством этой существеннейшей стороны царя Феодора является сцена с Шуйским, когда тот признается, что встал мятежом на царя, и Федор, спасая Шуйского, объявляет:

«Я Митю сам велел царем поставить».

Сцена сыграна с таким проникновением в душу изображаемого лица, артист сумел найти такие дивные интонации, таким светом глубочайшей грусти и всепрощения светились его глаза, что в ответ на слова Федора —

«Все на себя беру я, на себя!» —

не Шуйский только, но, думается, и каждый в зрительном зале готов был воскликнуть —

«Нет, он святой».

{37} Федор поднимался тут на недосягаемую для обыкновенного смертного высоту, и силы любящего сердца, так в наши дни дискредитированного, торжествуют победу над всеми другими качествами духа, над гордым умом. Пусть Федор во всем другом останется восьмилетним ребенком, с его кругозором, с его интересами, с его способностью увлекаться пустяками в любом деле и не видеть важных сторон его, пусть прав Грозный в первой части «Трилогии», что «второй его сын и телом и духом слаб». Его высоко поднимают над всем окружающим отмеченные качества «голубиного сердца». Это — одна из лучших сцен в пьесе и, безусловно, лучшая у г. Москвина, и одною ею он заслужил бы больших похвал.

Не забыты и другие черты, суммою которых образуется сложный образ Федора. Г. Москвин верно изображает его, в другие моменты — тем остановившимся в росте отроком, о каком я говорил выше, и в этом толковании прочно срастаются все разноречивые черты образа. Он по-детски судит, по-детски поступает, увлекается, по-детски твердо надеется там, где нет уже места никакой надежде, по-детски суетлив, слаб, капризен. Но, дитя умом, Федор сознает, что не того требует от него его положение, и оттого он всегда точно растерян, угнетен своею беспомощностью, хочет это скрыть, минутами пробует сделать усилие, чтобы проявить свою энергию, волю, — и сам видит, что нет у него на то сил. Полный любви к людям и родине, весь горящий желанием —

«Всех согласить, все сгладить», —

он оказывается виною ряда жестоких бед. В этом — глубокий трагизм его положения, и он прекрасно передается г. Москвиным, он сообщается зрителю, и заключительный аккорд пьесы, мастерски произносимый последний монолог, вызывает слезы.

Хорошо показаны и еще некоторые черты в этом образе — любовь Федора к Ирине, его глубокая религиозность, наконец, — его способность, вследствие болезненно легкой возбудимости, доходить на короткие мгновения до исступленного гнева, когда откуда-то, со дна всколыхнутой души подымается наследие Грозного. Но вспышки недолги и быстро разрешаются полным бессилием, почти прострацией. Такова сцена, когда Федор узнает о намерении насильно постричь Ирину[[47]](#endnote-43), и г. Москвин ведет ее с чрезвычайным напряжением, умея прекрасно сочетать исступление гнева с безумием отчаяния и полным отсутствием деятельных сил.

Так понимается и так воспроизводится юным артистом этот сложный образ. За сделанными выше оговорками я решительно становлюсь на сторону и этого толкования, и этого сценического воссоздания и приветствую г. Москвина с большою художественною победою. Им затрачена на роль масса труда и нервной силы, но затрата дала свой полный результат. Автор хотел, чтобы зритель унес из театра глубокую любовь к Федору, умиление перед его «высокими душевными достоинствами, далеко превышающими его недостатки», и чтобы нигде не был его герой смешон, а разве вызывал улыбку любовного снисхождения к большому ребенку, а то и «улыбку сквозь слезы». И авторское желание исполнено вполне, несмотря на то, что актер не хотел никакой идеалистической ретуши и одинаково откровенно и полно показывал обе половины, из которых слагается Федор.

Я увлекся, и у меня нет уже места для беседы о других исполнителях. Впрочем, в заметке, напечатанной у нас наутро после спектакля, уже была сделана краткая оценка исполнения главных ролей трагедии.

## **{****38}** 5. С. Васильев <С. В. Флёров> Театральная хроника. Художественно-общедоступный театр. «Царь Федор Иоаннович», трагедия в 5 действиях и 10 картинах, гр. А. К. Толстого «Московские ведомости», 1898, 19 октября

<…>[[48]](#endnote-44) Вл. Ив. Немирович-Данченко отыскал для роли Федора удивительного исполнителя. Фамилия его *Москвин*. Он участвовал ранее в труппе г. Корша, но я тщетно старался его припомнить, пока не оказалось наконец, как мне сообщают, что он, юноша, играл там роли стариков.

Г. Москвин в точности исполнил завет автора. Он *полюбил* Федора и воспринял его в свою *душу*. Оттого так *душевно* влияет его исполнение. Г. Москвин прямо живет на сцене. Все динамические оттенки, *crescendo* и *diminuendo*, исходят из одной основной тональности и снова возвращаются к ней. Он и горячится-то как-то бессильно. Никто из нас не может скрыть от себя, что при *чтении* трагедии графа А. Толстого в роли Федора встречаются некоторые места детски комические, прямо подчеркивающие слабоумие. Места эти бесконечно опасны для сценического воспроизведения. Стоит на волос выйти из пределов основной тональности — и впечатление гармоничности будет уже нарушено. Г. Москвин прямо удивительно справляется с этими местами. Но зато получается образ, который запечатлевается неизгладимо во впечатлении зрителя. В этом случае актер прямо является на выручку писателю, интерпретирует его, помогает пониманию.

Годунова играет г. Вишневский. У него очень выгодная сценическая фигура. Но, признаюсь откровенно, я не совсем его понимаю. Это Годунов в сцене «Смерти Иоанна Грозного»:

«Что ты так смотришь на меня?  
Как смеешь Ты так смотреть?»

Там Годунов с намерением *так* смотрел на Грозного. Здесь во второй части трилогии у него не может быть такого намерения. А между тем Годунов г. Вишневского сохраняет на лице маску предыдущей трагедии. И именно — маску.

Мне думается, что грим его слишком силен и лишает через это исполнителя свободы в выражении лица. Я понимаю неподвижный взор, устремленный на Грозного. Я перестаю понимать перенесение этого рокового взгляда в трагедию «Царь Федор». По временам прямо чувствуется противоречие между маской и голосом.

Когда в 5‑й картине (Царские палаты) Годунов так мягко и кротко, как добрый учитель со слабым учеником, рассказывает недомогающему Федору содержание важных бумаг, идущих от имени царя за границу, тогда мне представляется совершенно неразрешимым противоречие между маской и голосом. Я боюсь, что роль Годунова слишком внешним образом понята г. Вишневским. Красивая наружность дана ему от Бога, умные речи — от автора. Я не совсем понимаю, что «своего» вложил Вишневский в роль Годунова, в чем состоит его личный художественный вклад в эту роль.

Чрезвычайно приличен г. Лужский в роли князя Ивана Петровича Шуйского. Я не могу ничего более сказать о нем, потому что *глаза его* остаются совершенно {39} *спокойными* в самых патетических местах его удивительно «благодарной» роли. Роль эту можно и следовало бы взять гораздо сердечнее и глубже, а следовательно, искреннее и проще. К усиленной патетике прибегают обыкновенно как ко внешней «выручке», когда недостает внутреннего содержания. В роли князя Ивана Шуйского этого содержания хоть отбавляй.

Г. Санин очень характерен в роли Клешнина. Он устроил себе превосходный грим и чувствует себя на сцене как рыба в воде. На него прямо приятно смотреть. Он вносит в пьесу свою собственную ноту, до известной степени напоминающую В. И. Живокини[[49]](#endnote-45). Это русский вариант «шута» шекспировских трагедий.

Г. Артем играет Богдана Курюкова, московского гостя, столетнего, еще бодрого и крепкого старика. Что за прелесть это исполнение! Оно прямо художественное. Какая верность в интонациях, какая художественная умеренность в жесте. Сколько величавой простоты в этом старике. Он — народная параллель князю Ивану Шуйскому. Оба они окружены родичами, оба являются как бы предводителями своих родов и пользуются безграничным доверием, нравственным авторитетом и полным повиновением со стороны младших и молодших. Один этот старик Курюков есть уже целая поэма. Особенно в *таком* исполнении.

Удивительно характерны молодые купцы Красильников и Голубь-сын (гг. Кровский и Грибунин). У обоих роли в несколько слов. Но посмотрите, до какой степени оживают эти маленькие роли благодаря тому, что они поручены исполнителям, которые имеют все внешние данные для характерной передачи требуемого образа. От этих двух молодцов, дышащих свежим, молодым здоровьем и богатырскою силой, трудно оторвать глаза, и зритель ловит себя на такой же счастливой улыбке, какая, точно яркий солнечный свет, озаряет лицо молодого Голубя в ту минуту, как он уговаривается с князем Шаховским, которому сломал уже ребро в кулачном бою, снова встретиться Великим постом на Москве-реке для той же забавы. А Федор, как добрый отец, наставнически поднимает свою слабую руку и преподает им указание.

«Смотрите ж,  
Не крепко бейтесь! Паче же всего  
Под ложку берегитесь бить друг друга,  
То самое смертельное есть место».

Что это за прелестные подробности! И сколько можно их найти, этих подробностей, в трагедии «Царь Федор». Это маленькие жанровые картинки, маленькие лирические стихотворения.

Я отметил наиболее выдающихся исполнителей. Между остальными нет ни одного, который не был бы на своем месте. Ансамбль получается полный. А в этом ансамбле, в этой дружной совместной игре, где каждый помогает друг другу, один стоит за всех и все стоят за одного, в этой дружной игре заключается сила театра. Театр не может создать таланта. Но он может и должен воспитать свою труппу в художественном направлении, выработать, так сказать, безупречный симфонический оркестр, который под мановением дирижерского жезла звучал бы с художественной полнотой и благородством звука передавал бы все требуемые нюансы и оттенки. Если нет талантов, прямо бросающихся в глаза, то из этого совсем не следует, чтобы такие таланты не находились бы пока еще в скрытом состоянии, из которого должен извлечь их и вызвать к цветению искусный садовник, каким в данном случае является художественный директор театра.

Художественная система, художественная дисциплина, дружная совместная работа — вот те основные условия, при которых только и может существовать художественно организованный театр. Все эти условия положены в основу нового театра гг. Алексеева и Вл. И. Немировича-Данченко, {40} а первый дебют этого театра наглядно доказывает, что благие мысли не остались на степени одной теории, но и проведены уже в художественную практику. Я не знаю, что будет далее, и говорю лишь про то, что я видел, что теперь перед глазами у всех. Система нового театра так верна, что, думается мне, от нее возможно ожидать лишь благих художественных результатов. Не шутка дебютировать прямо трагедией графа А. К. Толстого, и притом дебютировать так удачно. Публика не может представить себе, какое количество сил, времени и труда должно было быть положено на дело прежде, нежели в заранее назначенный день и час распахнулись двери нового художественного учреждения.

Кстати: не советую вам опаздывать на спектакли в этом театре. Точность там прямо хронометрическая, к какой, мы не станем таить греха, не привыкли в наших театрах. В этом отношении театр гг. Алексеева и Вл. И. Немировича-Данченко может прямо воспитательно влиять на наши привычки. Антракты необыкновенно коротки.

Постановка трагедии «Царь Федор» привносит к пьесе новый элемент: необыкновенную живописность. Мне чрезвычайно хочется употребить слово le pittoresque [живописный — фр.]. Не могу превозмочь искушения и пишу это слово. Оттого ли, что мы к нему привыкли, или оттого, что оно резче оттеняет самое понятие, но выражение это как-то сразу ставит вещь на свое место.

Впечатление живописности достигается колоритностью и стильностью костюмов, не оставляющих желать ничего лучшего, равно как внесением в пьесу множества подробностей, хотя и не обозначенных автором в его сценических ремарках, но тем не менее лежащих в логике вещей. Мне пришлось бы входить в слишком большие подробности, если бы я стал отмечать всю деятельную работу собственно постановки de la mise en scène. Остановлюсь на одном примере.

В картине «Берег Яузы»[[50]](#endnote-46) автор ограничивается указанием: «по мосту проходят люди разных сословий». Автор совершенно прав. Его дело состоит в том, чтобы дать режиссеру лишь общее указание, на основании которого последний должен уже работать сам в качестве художника-жанриста, призванного к художественной разработке деталей в строгом согласовании их с общим характером и стилем целого. И вот главный режиссер К. С. Алексеев населяет берег Яузы. Женщины стирают белье внизу около самой воды. На мосту стоят двое нищих и тянут какое-то причитание, долженствующее побудить прохожих к подачке. На самом берегу поместился торговец-еврей со своим ящиком, по близости его торгует, кажется лентами, какой-то парень. Торговка продает платки. Проходит человек в иностранном костюме той эпохи и не обращает на себя жадного любопытства толпы. Очевидно, что это человек знакомый, что к нему привыкли. Затем уже все идет по пьесе: старик Курюков приводит гусляра (эту маленькую роль прекрасно исполняет г. Кузнецов, ученик Музыкально-драматического училища Филармонического общества, который отлично поет очень стильно написанную г. Гречаниновым песнь гусляра[[51]](#endnote-47)). Собираются посадские люди, женщины, и сцена проходит, как она написана автором. В этом случае режиссер несомненно помогает автору, наполняя рамку, оставленную последним для деятельности первого.

К. С. Алексеев великий мастер режиссерского дела. В нем есть какая-то неистощимая изобретательность, к которой присоединяется, несомненно, художественный вкус. Именно в силу этих свойств К. С. Алексеева приходится не возбуждать к деятельности, а скорее удерживать от излишков изобретения. <…>[[52]](#endnote-48)

## **{****41}** 6. Глаголь <С. С. Голоушев> Художественно-общедоступный театр. «Потонувший колокол» «Курьер», М., 1898, 22 октября

Постановка «Потонувшего колокола» задумана была г. Станиславским удивительно оригинально и поэтично. Вся фантастическая часть сказки, все сцены с эльфами, то появляющимися неизвестно откуда, то исчезающими неизвестно куда, все эти хороводы горных фей, гномы и леший с водяным, — все это переносит вас в какой-то мир волшебных снов. Когда закрылся занавес, и пробуешь восстановить все эти сцены в своем воображении, они принимают форму какой-то туманной грезы[[53]](#endnote-49).

Достигнуто это впечатление огромным режиссерским трудом, но и этот труд не повел бы ни к чему, если бы у г. Станиславского как режиссера не оказалось огромного запаса такого художественного чутья, за которое охотно простишь ему десяток всяких других промахов. Водяной и леший воистину неподражаемые фигуры. Кто-то очень хорошо сказал, что это настоящий водяной и совсем настоящий леший, приглашенные театром на гастроли. В особенности леший. Г. Бурджалов до того сроднился с этой ролью, что не делает буквально ни одного человеческого движения и все время таким козлом перепрыгивает с камня на камень, что надо только дивиться его гимнастическим способностям. Г‑жа Андреева — чудная, златокудрая фея[[54]](#endnote-50), то злая, как пойманный в клетку зверек, то поэтичная и воздушная, как сказочная греза. Представитель земли — г. Станиславский — Генрих — мощная фигура полутитана, получеловека. Ведут они всю сказку-драму так, что трудно следить за игрой, за их тоном, за правильностью интонации в той или иной фразе. Все время вместе с ними живешь на сцене и переживаешь все перипетии драмы. А это лучше всего говорит о том, как исполняют они роли.

В одном только не могу я согласиться с г. Станиславским. В первой части моей статьи я указал уже на то значение, которое в сказке имеет фея Раутенделейн[[55]](#endnote-51). Она — олицетворенье творческого вдохновения, творческой мечты, и увлеченье ею Генриха — увлеченье гения этой спустившейся к нему с неведомых высот мечтой, именно мечтой, а не женщиной. Земная любовь, связавшая их между собою, — это лишь форма, передающая совсем иное содержание, и если артист не сумеет или не захочет этого иного содержания оттенить, он рискует совершенно исказить всю сказку. В самом деле, разве нельзя представить себе сказку в следующем виде?

Жил‑был на свете молодой человек по имени Генрих. Перевозя колокол в горы, он сорвался с кручи и полуживой упал близ избушки колдуньи. Здесь фея Раутенделейн предстала пред ним и пленила его своею красотой. Юноша влюбился в нее и выпил из ее рук волшебный напиток, в котором крылась сила чар колдуньи. Ослепленный красотой своей возлюбленной, Генрих забыл жену и детей и ушел в горы отливать с помощью колдовства волшебные колокола. Но Провиденье покарало грешника, и когда он отвергнул доброго пастора, совесть проснулась в его груди. Несчастный вспомнил свою брошенную жену и детей. Он отринул проклятую колдунью, совратившую его с истинного пути, и обратился на путь добродетели.

{42} Но всякий грех получает на земле возмездие. Генрих не нашел в живых ни жены, ни детей, и съедаемый угрызениями совести и проклятый людьми, снова пытается найти забвение в объятиях греха. По счастью, однако, Провиденье сжалилось над ним. Оно отдало проклятую прелестницу во власть водяного и дает грешнику надежду получить прощение грехов после смерти на том свете.

Форма осталась та же, но потерялся всякий смысл, низведенный до морали детских книг для младшего возраста. А произошло это только потому, что выдвинуто на первый план увлеченье Генриха феей Раутенделейн как женщиной, с одной стороны, и полный ответ в том же духе — с другой.

К сожалению, г. Станиславский именно так и поступил, оттеняя во многих местах именно земной, материальный характер своего увлечения. Правда, передано это все очень красиво; сцена, когда в финале одной картины Раутенделейн в любовной истоме опрокидывается в его объятиях, такова, что прямо захватывает зрительный зал своею красотою, но именно благодаря этому извращается смысл гауптмановского творения. А тут еще, как на беду, и в самой физической стороне фигуры г. Станиславского столько мощи и силы, что могучий титан преобладает над вдохновенным поэтом. В результате — чудная сказка, и без того далеко не понятная большей части публики, затемняется еще более, и многие понимают ее именно так, как это я только что изложил, в духе детски наивной морали. В одном из антрактов в фойе я наткнулся на очень характерную сцену. Какая-то говорливая дамочка, окруженная целым сонмом кавалеров, выражала им свое недоумение. «Я не понимаю пьесы, — говорила она, обращаясь то к одному кавалеру, то к другому. — Я совсем ею не удовлетворена. Что хотел сказать автор? Что не следовало Генриху изменять своей жене? Или, раз изменив, он уже должен был оставаться верным своей новой любви?..» А ведь таких недоумений не было бы, если бы земная любовь Генриха к Раутенделейн оставалась на заднем плане.

Впрочем, для тех, кто сразу верно схватил смысл этой поэтичной сказки, кто почувствовал его в первых же словах, обращенных Генрихом к Раутенделейн, все это не мешало ничему, и сказка оставляла сильное впечатление.

Новые исполнительницы[[56]](#endnote-52) — г‑жа Помялова в роли колдуньи Виттихи дала хороший образ старухи-философа, познавшей цену всему земному и одинаково спокойно взирающей и на людское горе, и на радость, и на любовь. Г‑жа Савицкая хорошо провела роль Магды, хотя все-таки слишком чувствовалась ingenue и недостаточно была оттенена прозаичность доброй и простой Магды, от которой Генрих уходит к своей поэтичной мечте.

Я не говорю о разных мелких недочетах в установке декораций, о слишком заметных складках и швах на задней завесе, об неудачах освещения и т. п. Все это, конечно, видит и сама дирекция и, конечно, на следующих представлениях исправит.

## **{****43}** 7. <Без подписи> Театральная хроника «Новости дня», М., 1898, 22 октября

«Шейлок», поставленный вчера Художественно-Общедоступным театром, далеко не вызовет тех единодушных, восторженных похвал, какие справедливо заслужил «Царь Федор». Правда, многое и в постановке шекспировской комедии очень хорошо. Великолепные, и правдивые, и колоритные, сделанные рукою заправского художника, декорации; богатые костюмы и аксессуары, дружная срепетовка; несколько сцен поставлены очень красиво, овеяны поэзией и увлекают зрителя. Особенно удачна, полна красоты и настроения сцена появления Бассанио в доме прекрасной Порции и их объяснения. Глаз и ухо зрителя одинаково наслаждались в этой сцене. Наконец, мы видели не какие-то обрывки Шекспира, а всю пьесу, и сыграна она была в нужном тоне, как поэтичная комедия; по крайней мере, таков был, очевидно, план и так старались играть исполнители. Но в центре стоит фигура Шейлока. Она испорчена. Прежде всего, г. Дарский[[57]](#endnote-53) в своем воспроизведении сложного шекспировского образа слишком односторонен, выкидывает или смазывает целый ряд черт, которые ни в каком случае не менее существенны для Шейлока, чем те, на которые артист старательно налегает. Получается не живое лицо, а карикатура на человека и пародия на еврея. Шекспир никогда не относился к своему герою так, как к нему относятся в своей исступленной пламенной вражде венецианцы его комедии, и усваивать себе их понимание и отношение — ошибка очень и очень грубая. Десяток мест в комедии с ясностью доказывают, что это так; игнорировать их — верное средство исказить образ до неузнаваемости. Затем, по какому-то непостижимому недоразумению, г. Дарский играл *венецианского* еврея с интонациями и жестами современного русского еврея черты оседлости. Это, прежде всего, лживо, полное смешение эпох и стран; это, далее, совершенно нехудожественно, так как грубо и будит опасные ассоциации; это, наконец, очень мешает силе впечатления, вызывая смех там, где должен бы быть ужас. Впрочем, насколько можно судить по одной роли, трагического дарования, способности достигать высшего предела сценического напряжения в г. Дарском вообще не заметно. А без них сыграть Шейлока немыслимо.

Среди исполнителей первое место принадлежит г‑же Андреевой, игравшей Порцию очень красиво, местами задушевно. Недурные моменты были у г. Адашева — Бассанио. Остальных спасала весьма тщательная срепетовка, отличный ансамбль.

Сегодня «Шейлока» повторяют.

## **{****44}** 8. С. Васильев <С. В. Флёров> Театральная хроника. Художественно-общедоступный театр. «Потонувший колокол», сказка-драма в 5 действиях Гауптмана, пер. В. П. Буренина. «Венецианский купец», комедия Шекспира <…> «Московские ведомости», 1898, 26 октября

Минувшая неделя была обильна постановками. На первый план выдвинулся в этом отношении театр гг. Алексеева и Немировича.

Кстати, чтобы не возвращаться более к этому предмету. Новый частный драматический театр назван его создателями: *художественно-общедоступный*. Я не понимаю этого названия. Добро бы еще сказали просто: *общедоступный*. Относительно общедоступности и что под нею разуметь, относительно вопроса где начинается общедоступность и чем она кончается, уступая свое место *необщедоступности*, обо всем этом я поговорю как-нибудь на просторе. Теперь я только хочу сказать, что название «художественно-общедоступный» представляет для меня абракадабрическое понятие и что поэтому я называю вещь по имени, не мудрствуя лукаво. Кто создал этот новый частный драматический театр? Его создали К. С. Алексеев и Вл. Ив. Немирович-Данченко. Следовательно, это театр Алексеева и Немировича. Я так его и называю.

<…>[[58]](#endnote-54)

«Венецианский купец» отлично поставлен.

<…>[[59]](#endnote-55)

Повторяю: постановка «Венецианского купца» очень хороша. Если не искажать Шекспира, не играть Шейлока вместо Венецианского купца, не превращать *комедии* в драму и не выпускать пятого акта как ненужного, то эта пьеса Шекспира главным образом будет комедией «ансамбля», где превосходно уравновешиваются две различные интриги, развивающиеся самостоятельно, хотя они и переплетены между собой. Центром одной является Шейлок и Антонио. Центром другой — Порция и Боссанио. Вместо тяжелого трагического впечатления Шейлока в «Венецианском купце» все покрывается радостным и гармоническим аккордом, в котором сливаются солнце и любовь, где красавица — Венеция, *Venezia la bella*, сверкает своими шелками и бархатами, луна серебрит лагуны, льются волны музыки и беззаботно кипит молодое веселье. Такое понимание комедии Шекспира, совершенно художественное и правильное, применили к делу гг. Алексеев и Немирович. На внешнюю сторону постановки оказал, несомненно, влияние пример мейнингенцев. Особенно сказывается это в живописной декоративно-сценической постройке первого акта. Чрезвычайно красива сцена выбора между тремя ларцами, хотя у меня не выходит по этому поводу из ума известная картина мюнхенского художника Барта[[60]](#endnote-56), изображающая тот же момент. Особенно удачно в этой сцене непринужденное оживление и чисто девическая веселость молодой женской толпы, окружающей Порцию.

Появление Мароккского принца или, говоря точнее, предшествующей ему свиты чрезвычайно «живописно». Живописность {45} достигается в этом случае необыкновенно верными костюмами, вполне передающими восточный колорит.

Трудно представить себе, до какой степени красивы и характерны эти полосатые бурнусы с их капюшонами, покрывающими до половины загорелые, смуглые арабские лица. Пока я смотрел на них, в уме моем невольно проносились картинки и образы, в таком изобилии рассыпанные по описаниям Лоти[[61]](#endnote-57). Сам Мароккский принц испортил мне впечатление[[62]](#endnote-58). Он напоминал того Нубийского царя, которого в балете «Дочь фараона» играл когда-то покойный Рейнсгаузен[[63]](#endnote-59). Только этот Мароккский принц был небольшого роста, обладал толстым телом и почему-то усиленно сопел. Я не могу иначе назвать того порывистого дыхания, какое сиплыми звуками и, кажется мне, без достаточной причины вырывалось из его груди, придавая ему комический оттенок, какого, в сущности, не имеет Мароккский принц. Я не могу отделаться от представления, что это должна быть высокая, стройная, сухощавая фигура, вся обвеянная восточным достоинством, вся проникнутая аристократизмом. После того, как я видел г. Станиславского в роли мастера Генриха, мне искренно хотелось бы, чтобы он взял на себя эту маленькую роль Мароккского принца, которая, как мне кажется, точно создана в соответствие с его фигурой.

Исполнение роли Шейлока, которого играет г. Дарский, вызвало оживленные толки в тех московских кружках, где интересуются сценическим искусством. В общем это прекрасное исполнение. Споры возбуждает лишь еврейский акцент, с каким говорит этот Шейлок, причем, я считаю нужным добавить, что К. С. Алексеев, как он сообщал мне это лично, берет исключительно на себя всю ответственность за акцент. Эта подробность принадлежит ему и по его желанию приводится в исполнение г. Дарским.

Со своей стороны я вполне согласен с г. Алексеевым. Если в комедиях Мольера итальянцы говорят по-французски с итальянским оттенком, если в современных французских пьесах англичане, немцы, бразильцы говорят по-французски каждый с акцентом своей страны, если в комедиях А. Н. Островского армянин («Последняя жертва») говорит по-русски с армянским акцентом, а немец Грегори («Комик XVII столетия») — с акцентом немецким, то я не вижу эстетического основания, по которому бы Шейлок, человек расы по преимуществу, не мог вносить еврейского акцента в свою речь. Мне кажется, что никакого спора не возникло бы, если бы г. Дарский лучше овладел этим акцентом и пользовался бы им с полною непринужденностью и свободой, которые позволяли бы ему делать, так сказать, художественные передышки, то усилить, то ослабить акцент, то, наконец, оставить его совершенно на некоторое время и потом снова возвратиться к нему. Исполнителю необходимо сознательно установить для себя принцип касательно того, говорит ли Шейлок сплошь с еврейским акцентом, или же акцент этот только временами прорывается у него, и как именно: в моменты ли спокойного состояния или же крайнего возбуждения.

Порцию играет г‑жа Андреева, Нериссу — г‑жа Книппер, Джессику — г‑жа Алеева. Все три исполнительницы чрезвычайно милы в своих ролях, а женская толпа, окружающая Порцию, делает необыкновенно приятное впечатление своими миловидными молодыми лицами. Эта подробность гораздо более существенная, нежели может показаться на первый раз, ибо она прямо относится к делу, к полноте и художественности ансамбля. Очень типичен г. Бурджалов в роли Ланцелотта. Он ведет эту роль совершенно соответственно требованиям Шекспира, у которого Ланцелотт есть так называемый клоун. Все остальные исполнители вполне удовлетворительны {46} в своих местах. Говоря по правде, у меня душа была неспокойна за г. Москвина. — Что он: только лишь Федор или же в этом юноше сидит актер вообще? Г. Москвин вполне меня успокоил. Он очень хорош в маленькой роли Саларино.

Костюмы опять превосходные[[64]](#endnote-60). Но в сцене суда я выпустил бы одну подробность постановки, производящую прямо тяжелое впечатление и, в сущности, совсем ненужную. Когда приговор произнесен и Шейлоку предоставлено право вырезать фунт мяса из груди Антонио, то к последнему бросаются несколько палачей, кладут его на какой-то станок и в несколько рядов заковывают цепями. Положим, один доктор говорил мне в антракте, что если посудить хорошенько, то ведь необходимо же в самом деле привести Антонио в неподвижное состояние, как это делается при каждой операции. Но в конце концов доктор прибавил: «а все-таки противно». Я утверждаю то же самое.

<…>[[65]](#endnote-61)

## 9. В. Дорошевич[[66]](#endnote-62) На кончике пера «Московский листок», 1898, 28 октября

«Московский первой гильдии комментатор Шекспира».

Совершенно новое звание.

Оно появилось только в наш век «джентльменов».

О небо! Какую бурю, помню я, поднял мой доклад по поводу сумбатовской пьесы «Джентльмен».

Это было самое бурное изо всех заседаний Литературно-Артистического Общества.

Я защищал положение:

— Теперешние «джентльмены» купеческой породы — это только наизаконнейшие дети Кит Китыча. Наследственность скажется. Пусть «купец новейшей формации» возьмется даже за самое симпатичное дело, — он внесет в него наследственную черточку самодурства. Пусть он начнет служить самым возвышенным принципам, но до конца верен он останется только одному: «моему ндраву не препятствуй»!

Какая буря возражений поднялась тогда.

Я не верю «в купца», даже самого полированного.

Одесса верит «в купца».

Она не может не верить в него, — потому что для нее это значило бы не верить в себя.

Для Одессы сказать:

— Из купца, как его ни полируй, ничего не выйдет!

Это все равно что написать:

— «Прошу в моей смерти никого не винить!»

Это покушение на самоубийство.

Против меня были многие.

За меня только одна свидетельница — жизнь.

Московскому первой гильдии купцу г. Алексееву захотелось стать «российским 1‑й гильдии антрепренером».

Он основал в Москве «художественный» театр.

Купцам по части славы особенно везет.

Если купец вместо безобразия устраивает что-нибудь путное, — об этом удивительном {47} событии летят известия во все концы.

Московские, петербургские, провинциальные газеты полны восторгов по поводу этого первогильдейского театра.

— Обстановка! Роскошь! Срепетовка.

Словом, не только художественный, но даже первой гильдии художественный театр!

И вот в этом «художественном» театре идет «Шейлок», — и Шейлока играют с еврейским акцентом.

«Художественному» театру остается только поставить с акцентом «Уриэля Акосту».

И пригласить для заглавной роли еврейского куплетиста из кафешантана Омона[[67]](#endnote-63).

О Шейлоке существует целая литература.

Но изобразить венецианского еврея бердичевским мишурисом [коридорным], — это совершенно новое толкование Шекспира.

Оно принадлежит «московской первой гильдии комментатору Шекспира».

И могло явиться только в купеческой… ноге.

Интересно знать, которая нога его степенства «захотела», чтобы Шейлока играли «с акцентом»:

— Правая или левая?

Встанет «первой гильдии антрепренер» с постели правой ногой, — Шекспира сыграют как следует; встанет левой, — «Тимона Афинского» с греческим акцентом играть начнут.

Мне лично гораздо симпатичнее тятенька теперешнего «джентльмена» — Тит Титыч Прутков: тот только зеркала бил, но Шекспира не трогал.

## 10. <Без подписи> Театральная хроника «Новости дня», М., 1898, 5 ноября

Художественно-Общедоступный театр поставил вчера «Самоуправцев». Интереса новизны спектакль не представлял: новому театру досталось по наследству от Общества искусства и литературы и весь прекрасный mise en scène, и удачные исполнители центральных ролей, с г. Станиславским — князем Имшиным во главе[[68]](#endnote-64). Новы декорация и бутафория, как всегда в этом театре, великолепные, верные эпохе, стильные и лишь страдающие слегка оригинальничаньем[[69]](#endnote-65), да исполнители ролей второстепенных. Старое и новое хорошо слажены в одно стройное целое. И если спектакль оставляет, все-таки тяжелое впечатление, то в этом повинна только сама пьеса. В ней вполне сказался яркий, но грубый, вот уж именно «жестокий» талант Писемского, который любит помучить своего читателя или зрителя, нещадно бьет его по нервам. Сильная, резко реалистическая игра г. Станиславского, которая — вполне в духе драмы и Писемского, еще усиливает такое впечатление, — и уходишь из театра угнетенный, с каким-то болезненным раздражением… Зритель же, часто сам того не сознавая, хочет, чтобы сцена, как и всякое искусство, отпускало его умиротворенным, с гармонией в душе. Вероятно, поэтому вчерашний спектакль имел меньший успех, чем заслуживали добросовестные, {48} умелые и порою — безусловно талантливые усилия и исполнителей, и режиссера. И г. Станиславский, мастерски разработавший образ князя Платона, на склоне дней обожженного мучительною ревностью, и г. Лужский — кн. Сергей, пшют прошлого fin de siècl’е [конца века — фр.], и г. Артем — Девочкин, и исполнители некоторых эпизодических ролей, например г. Москвин — подьячий, дали очень живые и характерные образы, с яркою окраскою, щеголяли и прекрасными деталями. Слабее была влюбленная чета; княгиня Настасья и Рыков, роли которых исполнялись г‑жой Андреевой и г. Ланским довольно бледно, оставались в тени, хотя ими создается интрига. Впрочем, и у автора эти фигуры — далеко не из ярких. Народная сцена, когда пьяная разбойничья ватага, предводительствуемая Девочкиным, врывается в усадьбу Имшина, освобождает от заточения жертв имшинской ревности и грабит его добро, поставлена очень эффектно, живо, только с излишним уж шумом.

В следующую среду новинки в театре не будет. Ближайшая новинка — «Счастье Греты», которая пойдет в один спектакль с «Трактирщицей» Гольдони.

## 11. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев> Художественно-Общедоступный театр. «Счастье Греты», драма в 3‑х д., соч. Мариотта и «Трактирщица», комед. в 3‑х акт., соч. Гольдони «Курьер», М., 1898, 4 декабря

Спектакль этот представлялся вдвойне интересным. Помимо новой пьесы Мариотта и мало знакомой москвичам комедии Гольдони в «Счастье Греты» впервые на сцене этого театра выступил в качестве режиссера Вл. Ив. Немирович-Данченко. Едва ли нужно говорить, что он вполне оправдал все ожидания публики. Уже в самом выборе пьесы нетрудно было узнать автора «Цены жизни»[[70]](#endnote-66), а в разработке всех сцен драмы В. И. снова показал себя и чутким, и тонким психологом.

Драма Греты проста и очень обыденна. Добрая, заботливая маменька пристроила свою дочь, нервную и до болезненности впечатлительную Грету, за богатого жениха, несмотря на то, что Грета, сама того ясно не сознавая, влюблена в молодого доктора без практики и без доходов — Лерса. Для того, чтобы убедить дочь дать свое согласие, маменька не остановилась даже перед обманом и уверила дочь, что предмет ее увлечения совершенно к ней холоден и ничего не имеет против ее свадьбы. Обиженная девушка склоняется на убеждения матери и выходит замуж, совершенно не думая и как будто даже не подозревая о той интимной и сокровенной стороне брачной жизни, которая сделает ее тело собственностью нелюбимого и совершенно ей чужого человека. Свадьба совершилась, и счастливая мать уже готовит приданое для второй дочери, которую она хочет тоже кое-как пристроить, когда к ней является молодая. Туман свадебных торжеств очень скоро рассеялся перед ее глазами. Супруг поспешил предъявить {49} свои права, и бедная Грета вдруг почувствовала всем своим существом, что над нею совершено какое-то отвратительное преступление, что она поругана, что даже физически она так осквернена, что одно прикосновение к ней девушки сестры способно осквернить и ее. С этого момента и начинается первое действие.

Г‑жа Роксанова рельефно передает душевное состояние подавленной этими впечатлениями Греты. Она ничего не говорит особенного, ничего не подчеркивает, и все-таки вы сразу понимаете ее и весь ужас, который переживает Грета. Из разговора с матерью Грета узнает, что ее обманули относительно Лерса. Случайно доктор оказывается тут же. Он пришел раньше Греты, и его спрятали от нее в другую комнату. Между молодыми людьми происходит объяснение, и Грета видит свое «счастье» уже в полном его блеске.

Во втором акте перед нами будуар Греты с виднеющейся за полуотдернутой драпировкой спальней. Вечер. После объяснения с Лерсом Грета поняла, что ее продали, и всем существом почувствовала, как она любит другого, и муж становится ей ненавистным в каждом его движении. Грета снова искала свидания с Лерсом, уехала к нему, но не нашла его дома, просидела три часа в карете у его подъезда и возвращается домой усталая, с совершенно разбитыми нервами и просит всех об одном, чтобы ее оставили в покое. Влюбленный муж ничего не замечает, — он ласково журит ее за необдуманный визит к молодому человеку, любуется ею, хочет ее обнять и целовать. Грета как ужаленная вырывается из его объятий, но муж все-таки ее не понимает и объясняет все мимолетным капризом. Напрасно Грета притворяется больной и спешит лечь в постель. Муж уходит, посылая ей ласковое, но очень твердое: «я сейчас к тебе вернусь». Грета теряет всякое самообладание, в ужасе мечется она по комнате, и когда муж снова входит, она бросается от него, как от ужасного призрака, к алькову спальни и с диким криком падает здесь в обморок.

В третьем акте мы у Лерса. На другой день утром Грета после всего происшедшего, когда еще все спали, рано утром исчезла из дому. Муж бросается искать ее к матери, но там ничего не знают, и вся семья является к Лерсу в надежде узнать что-либо о Грете, но и Лерс тоже ничего о ней не знает и дает обещание уведомить семью, если к нему явится Грета. Действительно, через несколько минут приходит и она, и перед нами уже совсем психически больная. Грета как-то не отдает уже себе ясного отчета во всех своих поступках, не может вспомнить, где она была с раннего утра, и не может сообразить, зачем пришла к Лерсу. Она бормочет по временам какие-то странные слова и только одно ей ясно, одна мысль со страшной силой овладела ее мозгом: нельзя вернуться туда, назад, к ее брачному «счастью». Она умоляет Лерса спасти ее и куда-то увезти. Молодой человек сначала пробует ее успокоить, но потом со всей силой овладевает и им горе об их разбитом счастье, и он задумывается над тем, каким могло оно быть в глуши, в маленьком домике с садом, полным благоухающих цветов. Грета притихла и тоже вся ушла в эту мечту. «А вот и ты пришел, — бредит она, — я иду к тебе навстречу и целую тебя. Мне вовсе не кажется странным, что я тебя целую». В этот момент в коридоре раздается шум. Слышен голос мужа Греты, который явился за нею с матерью и всей семьей. Ужас снова охватывает Грету, и начавшийся психоз развертывается уже с полной силой. Спасаясь от призраков, какими кажутся ей и муж, и мать, и другие, Грета бросается в окно, но Лерс успевает ее вовремя подхватить, и больная снова стихает от его ласковых уговоров и позволяет ему везти ее отсюда к себе, в их маленький уютный домик, которым должна отныне сделаться для нее психиатрическая больница.

{50} Как видите, в драме затронуты очень щекотливые вопросы, и автор отдергивает край завесы, которой обыкновенно не принято касаться.

От исполнительницы заглавной роли драма потребовала в течение всех трех актов громадного напряжения сил, большого такта и уменья.

Как же справилась она со своей задачей? Отвечая на этот вопрос с олимпийским хладнокровием присяжного рецензента, которого ничем не удивишь, я мог бы, конечно, отметить немало разных недочетов в игре г‑жи Роксановой, мог бы попенять ей, что ее по временам плохо слышно, что она не справилась со своим волнением и этим мешала своему исполнению, что вообще у нее маловато техники и тому подобное, но пусть разбирает и отмечает все это, кто хочет, а я не могу. Я видел у своих соседей несколько раз и красневшие глаза, и появлявшиеся в них слезы, я чувствовал, как г‑жа Роксанова несколько раз захватывала меня драмой Греты, уносила с собою на сцену и заставляла жить со всеми этими Гальвиками, Штреликами и Горнами[[71]](#endnote-67), и этого довольно; значит, и она жила драмой Греты и воплотила в себя этот образ. А неизбежные недочеты первого представления скоро сгладятся сами собою. В одном только не могу я согласиться с истолкованием роли Греты г‑жой Роксановой. С самого первого выхода на сцену в первом акте г‑жа Роксанова развертывает во всей силе совершенно расстроенную нервную систему Греты. Перед нами человек, которому уже несомненно угрожает психоз. Едва ли это так и верно по ходу пьесы. Ведь в жизни и действительности развивающиеся психозы тем и ужасны, что обыкновенно окружающим ничего не бросается в глаза и только моментами для опытного взгляда проскальзывает что-то, заставляющее очень задуматься. Здесь же все встречают Грету очень радостно и никто ничего не замечает. Неужели Грета была в таком же состоянии, когда ее и выдавали замуж? Хочется думать, что г‑же Роксановой на первом представлении действительно сильно мешало собственное волнение и, благодаря этому, ей трудно было передать образ владеющей собою Греты.

Г. Вишневский дал превосходный тип сдержанного, но прозаичного и не отличающегося особой чуткостью Гальвика. В его роли много немой игры, и г. Вишневский оттенил ее как нельзя лучше. Г. Кошеверов играл роль Лерса с чувством и искренней ноткой. Впечатление он оставил гораздо лучшее, чем в ролях Шаховского и Лоренцо[[72]](#endnote-68). Хороши были и нежная маменька г‑жа Самарова, и г. Москвин в роли фата, брата Греты, и г‑жа Якубенко[[73]](#endnote-69), да и вообще весь ансамбль.

Поставленная после «Греты» веселая «Трактирщица» Гольдони как-то совершенно была не в тоне спектакля и значительно ослабила впечатление «Греты». Такая комбинация, конечно, очень выгодна всегда для комедии, и публика за это не упрекнет дирекцию, но едва ли это в интересах *художественности* общего впечатления. Разыграна была «Трактирщица» с удивительным блеском, хотя пальма первенства осталась все-таки за мужским персоналом. Впрочем, среди таких исполнителей, как г. Станиславский, да, пожалуй, и гг. Ланской и Мейерхольд[[74]](#endnote-70), и нелегко выделиться. Г. Станиславский передает тип кавалера ди Риппафрата несколько своеобразно. У него кавалер вовсе не грубый солдат, и вся его грубость только напускная, но от такого истолкования роль, во всяком случае, не потеряла. Вообще г. Станиславский превосходный актер на подобные типические роли. Кто видел его в «Селе Степанчикове», и в «Гувернере»[[75]](#endnote-71), и в кавалере ди Риппафрата, тот гораздо дольше не забудет его, чем те, кто видел его в героических ролях, требующих прежде всего большого лиризма. Г‑жа Книппер сделала из роли Мирандолины {51} все, что только было в ее средствах, и местами была и кокетливо мила, и заставляла публику улыбаться от всей души, но все-таки перед нами была, в сущности, та же Нерис, которую мы видели в «Шейлоке». По-видимому, в самом темпераменте г‑жи Книппер нет этого обаятельного лукавого чертенка. Разыграна «Трактирщица» была, как я уже сказал, с удивительным ансамблем. Публика все время хохотала от души и наградила исполнителей шумными аплодисментами.

## 12. <Без подписи> Художественно-Общедоступный театр. («Счастье Греты», драма Э. Мариотта, пер. О. Латернер. «Трактирщица», ком. в 3‑х д., Гольдони) «Русский листок», М., 1898, 5 декабря

Теперь, после постановки «Счастья Греты», мы имеем полное право называть театр гг. Алексеева и Немировича — театром «Антихудожественным». И самая пьеса, и ее исполнение красноречиво доказали это.

Произведение г‑жи Мариотт не поддается пересказу не по сложности сюжета, не по запутанности действия и обилию важных деталей, а лишь по нецензурности своего основного мотива. «Счастье Греты» — это история одной женской болезни, воспроизведенная на сцене. Дело в том, что молодую девушку выдали замуж за человека, который ей противен физически, его близость вызывает в ней истерические припадки, чуть ли не конвульсии, которые кончаются сумасшествием.

Молодой доктор, бывший жених Греты, видя, как Грета неистовствует в своем отвращении к физической близости мужа, говорит с укоризной ее матери: «Вы, матери, желаете всегда, чтобы ваши дочери выходили замуж невинными, и вот следы их невинности: вы должны были ей объяснить о подробностях замужества» (если это не подлинные слова, то их точный смысл). Нравоучение, как видите, более чем оригинальное!

Может быть, дирекция театра имела в виду внести постановкой этой пьесы маленький корректив в девичье образование и пополнить пробел в их житейских познаниях? Если так, то задача исполнена. Но я бы лично не пустил свою дочь в науку к г‑же Мариотт, да и другим бы отсоветовал.

Исполнение, особенно главной роли, было подстать пьесе.

Г‑жа Роксанова, в роли Греты, делала нечто невероятное. С первого же ее появления на сцене ее пришлось [бы] послать для освидетельствования врачами-специалистами по женским и нервным болезням. Г‑жа Роксанова дрожала всем телом, трясла поминутно головой, невероятно таращила глаза, застывала на месте с открытым ртом, изображала истерику, визжала, как кликуша, и т. д. В этом было все исполнение. Жалко бедную артистку, если ее исполнение вызвано толкованием и указаниями г. режиссера этой пьесы, г. Немировича. Но еще более жаль ее, если эти приемы — ее собственное измышление и отличительный признак ее артистического дарования.

Остальные исполнители были необыкновенно шаблонны и бесцветны и напоминали {52} мне экзаменационные спектакли г. Немировича, где один играет, а остальные подают реплики[[76]](#endnote-72). Лучше других был г. Вишневский в роли мужа Греты: он играл естественно и правдиво.

Вторая часть спектакля дала некоторый отдых публике. «Трактирщица» прошла очень мило, хотя общий тон исполнения и отзывался фарсом. У итальянцев не было подчеркнуто развеселого тона, и комедия смотрелась с большим интересом. В исполнении же на русской сцене зрителя слишком усердно начинают смешить сразу, и поэтому в дальнейшем не может быть достаточного подъема.

Кавалера играл г. Станиславский, Мирандолину — г‑жа Книппер. Мне кажется, что подобные роли — настоящая сфера деятельности г. Станиславского, который, однако, почему-то тяготеет к ролям сильно драматическим. Г‑жа Книппер — неудачная исполнительница роли Ирины[[77]](#endnote-73) — показала на этот раз публике себя с самой лучшей стороны. В ее исполнении были и ум, и живость, и веселье, и изящество.

## 13. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев> «Чайка». Комедия в 4‑х действ., Ант. Чехова «Курьер», М., 1898, 19 декабря

Когда «Чайка» появилась в «Русской мысли»[[78]](#endnote-74) и ее прочла русская публика, общее мнение было таково, что драма должна проиграть в исполнении на сцене. Недостаток действия и сценичности, длинные разговоры, в которых одни действующие лица характеризуют других, — все это, казалось, должно было сделать драму скучной на сцене.

Сомнительный успех, который она имела в Петербурге[[79]](#endnote-75), казалось, еще более это подтверждал, а между тем в исполнении Художественно-Общедоступного театра третьего дня драма прошла с начала до конца при том общем напряженном внимании публики, которое всегда бывает залогом успеха; в каждом антракте слышались оживленные разговоры в публике, и после каждого акта раздавались долго не смолкавшие аплодисменты. В этой драме как-то особенно ярко чувствуется, насколько ее автор стоит выше целой плеяды новоявленных драматургов, у которых все может быть: и сценичность, и даже избыток действия, но нет главного — таланта.

Все разговоры действующих лиц так умно написаны, полны таких метких и типичных черт, что вы даже не замечаете их длиннот.

Пальма первенства в исполнении драмы принадлежит г‑же Книппер (Ирина Николаевна) и г‑ну Мейерхольду (Константин).

На сей раз у г‑жи Книппер нашлась и масса кокетливости и очень меткий для роли тон, и ей нельзя сделать решительно ни одного упрека. Беда лишь в одном. Очень трудно было поверить, что перед нами 43‑летняя мать совершенно взрослого сына, и перед нами была не молодящаяся, а молодая Ирина Николаевна.

Г. Мейерхольд в роли ее сына Константина произвел сильное и неожиданное впечатление. До сих пор мы видели его то Василием Шуйским, то буффонирующим в роли Аррагонского принца[[80]](#endnote-76) или в роли маркиза Форлипополи в «Трактирщице». {53} Теперь же перед нами был хороший драматический актер, давший яркий образ изломанного с детства неврастеника Константина.

Сцена с матерью в 3‑м акте вышла и у него и у г‑жи Книппер так искренна, что публика среди действия покрыла ее аплодисментами. Писатель Тригорин в исполнении г‑на Станиславского вышел уже несколько слабее. Получился какой-то расплывчатый, неясный образ[[81]](#endnote-77). Много вредит г‑ну Станиславскому и его грим. Зачем эти злодейски подведенные мрачные глаза у безвольного, блудливого Тригорина? Затем и самая его блудливость выходит какой-то неожиданной, не вытекающей из общего впечатления.

Г‑жа Роксанова — Чайка — увы, не только никого в зрительном зале не удовлетворила, а, напротив, действовала как-то особенно неприятно на нервы. Опять перед нами была также в конец изнервничавшаяся больная Грета, а не восторженно настроенная Чайка, смотрящая на Божий мир своими широко раскрытыми удивленными детскими глазами и верящая, что знаменитости не сеют и не едят, а питаются одним вечным созерцанием своего собственного великолепия. Бывают роли, где артистка прежде всего должна быть привлекательна, трогательна и мила публике. Публика должна любить ее и сочувствовать ей с первого момента появления ее на сцене, и если этого нет — роль пропала. Роль Чайки именно такая роль, а г‑жа Роксанова если и вызывает жалость, то жалость не к ней, не к ее драматическому положению, а к ее больным нервам. Все время в зрительном зале раздавался вопрос: «Почему эту роль исполняет г‑жа Роксанова, а не кто-либо другой?» Трудно, конечно, угадать, справилась ли бы с нею г‑жа Андреева, но в публике почему-то не раз вспоминали эту артистку, и действительно, ее хотелось видеть хотя бы в этой сцене декадентского монолога в первом акте. Эту сцену г‑жа Роксанова провела уже прямо невозможно, и в публике даже слышался смех, а между тем как все это могло бы быть и сильно и красиво.

По-видимому, г‑жа Роксанова намеренно декламировала скверно и старалась оттенить неумелое чтение Заречной. Она как-то дико выкрикивала и завывала, и, слушая ее, просто делалось как-то не по себе. Но зачем это понадобилось? Где у Чехова ремарка, что эту сцену надо провалить и превратить в какой-то балаган? Самая заурядная деревенская любительница могла прочесть этот монолог и просто, и с искренним чувством. В нем самим автором вложено достаточно странности для того, чтобы он мог вызвать насмешку со стороны Ирины Николаевны.

Ничего не вышло у г‑жи Роксановой и из блестяще написанной автором последней сцены, и никому даже не было ее жаль, а просто всем было ужасно скучно… Да почему эту роль исполняет г‑жа Роксанова?[[82]](#endnote-78) Вообще, как ни грустно, а уже {54} и в этом театре начинают накопляться разные такие «почему». Почему усиленно играют одни и совсем не играют другие? Почему для роли Федора чуть ли не совершенно неожиданно нашелся превосходный исполнитель в лице Москвина, после того, как перепробовали на эту роль нескольких артистов, а на другие роли никого не ищут, не пробуют и не сравнивают?

Почему г. Москвин так и тренируется специально в какого-то вечного «царя Федора», точно у него и нет ничего для другой большой роли, и он может изображать каких-то шутов гороховых в «Шейлоке» и «Грете»? Почему?? Ах эти проклятые почему!..

Об остальных исполнителях надо сказать, что все они создают хороший ансамбль, а г. Тихомиров надолго оставит в памяти каждого фигурку учителя Медведенко.

Г‑жа Лилина превосходно поняла роль Маши, хотя, быть может, напрасно утрирует ее грубоватость. Ничего не вышло у г‑жи Раевской из роли Полины Андреевны. Она очень прилично читала свою роль, но это не была ни жена Шамраева, ни Машина мать.

Поставлена драма отлично. В декорации первого акта снова смешение превосходно задуманного плана и странных погрешностей в постановке. Вдали превосходный вид на восход луны и на озеро с очень оригинально и удачно переданным блеском воды, и на всю эту картину падает огромная тень от дома, и перед нею торчит совершенно черная, грубо вырезанная из картона ель.

На авансцене стоят очень оригинально садовые скамейки, и сидящие на них ярко освещаются рампой из-под скамеек. Все это портит впечатление.

## 14. Н. М‑в <псевдоним не раскрыт> Театр и музыка «Московский листок», 1898, 20 декабря

Драма г. Чехова, шедшая 17 декабря в Художественно-Общедоступном театре, — не новость для читающей публики. Драма эта появилась в свет еще в 1896 г., была напечатана в одном из толстых журналов и тогда еще возбудила много толков среди публики и вызвала много различных взглядов, мнений и толкований ее внутреннего смысла. Объясняется эта масса мнений, конечно, и чисто литературными достоинствами драмы, которые за ней следует признать безусловно, а кроме того, тем очень характерным стилем, приемом письма, в котором написана «Чайка». Прием этот появился в последнее время и за последние годы все более и более завоевывает права гражданства в литературе, а в особенности — в области сценического писательства. Обыкновенно автор, изображая то или другое событие, служащее канвой для драмы, рисуя те или другие типы, высказывает косвенным образом свой собственный взгляд на желательность или нежелательность их; вкладывает в свое произведение известную основную мысль и путем ее, исходя из своей строго определенной точки зрения, проводит свои убеждения, стараясь вложить их в сердца читателей и зрителей. Так писали авторы много лет, но в последнее время начинаются заметные отступления от этого исконного порядка, как у нас, так в особенности в литературе {55} Западной Европы, откуда, собственно, это направление и перекочевало к нам.

Основная черта его та, что самого автора, его взглядов, мнений и убеждений, совершенно не видно, не подсказывает он их в заглавии, не высказывает устами действующих лиц, не объясняет и развязкой; дается ряд отдельных сценок, зачастую, как у г. Чехова, очень метко и наблюдательно взятых из жизни, а что они значат, в какой логической связи находятся между собою, что хотел сказать автор своим произведением, — это предоставляется судить самому читателю или зрителю, причем автор совершенно не приходит к нему на помощь. Благодаря такому простору, благодаря полной его неограниченности, произведения такого сорта, такого направления должны вызывать массу толков и массу отдельных мнений; типичным примером в этом случае может служить «Потонувший колокол», вызвавший очень оживленную полемику среди журналов и до сих пор объясняемый на бесконечное число ладов. Компетентным судьей таких произведений может быть только автор, если он даст пояснительную статью к своей вещи, иначе — сколько голов — столько умов… Желателен ли такой простор, каковы его положительные и отрицательные стороны, это уже вопрос другой, не подходящий к рамкам театральной газетной рецензии.

К «Чайке» г. Чехова пояснительной статьи нет, и поэтому режиссерам Художественно-Общедоступного театра можно было ставить ее как угодно и толковать ее как им заблагорассудится. Это толкованье — их право, и правом этим они воспользовались очень широко. Начать с того, что они обратили всех действующих лиц в ненормальные и психически больные типы. Эффект получился очень резкий. Путем грима, путем манеры произносить слова, ходить, двигаться они на сцене воспроизвели картину, очень напоминающую докторский прием в клинике для душевнобольных. В чтении «Чайка» производит очень сильное впечатление; в ней выведены главным образом люди, недовольные своею жизнью, отчасти даже жизненные неудачники. Недовольство собою и своею жизнью — это действительно типическая черта нашего времени; г. Чехов очень талантливо заметил ее и знакомил с ней своих читателей не только в «Чайке», но и во многих других своих произведениях; один из его томиков даже носит название «Хмурые люди», и «Чайка», как нам кажется, представляет из себя только логическое развитие той же мысли, так сказать, следующий шаг в ее направлении («Хмурые люди» написаны много раньше «Чайки»). Между тем режиссеры Художественно-Общедоступного театра взяли, по-видимому, ту же мысль, форсировали ее и путем чисто внешних, довольно примитивных эффектов довели ее, как говорится, до геркулесовых столбов. Получилась не драма, а нечто еще более сильное и неприятное, нездоровое по своему впечатлению. Это опять тот ужасный пересол, который так свойствен каждой постановке разбираемого театра. Такое форсирование нельзя признать желательным, тем более, что оно достигается далеко не художественными средствами. Все люди на сцене, по гриму, люди больные — в их походке, в их движениях, в их словах, в каждом звуке их голоса чувствуется потерянность, ненормальность, граничащая с сумасшествием. С этим в тон гармонирует свист ветра в трубах, медленный, тягучий бой часов на колокольне, полумрак, царствующий на сцене, звук выстрела, которым за сценой кончает с собой герой пьесы Константин Треплев; кроме того, все участвующие говорят пониженным голосом, страшно медленно произнося и растягивая слова, делают, конечно намеренно, бесконечные паузы… Да, от всего этого получается впечатление, но впечатление {56} нездоровое и нежелательное. Читая «Чайку», никто не вынесет живого, бодрящего впечатления; это грустная история одного больного молодого человека, Константина Треплева, который заканчивает свою неудачную жизнь самоубийством; читателю его жалко, жалко ту серую, туманную обстановку, в которой загибла молодая жизнь; глядя «Чайку» на сцене Художественно-Общедоступного театра, зритель расстраивается от той смертельной тоски, которая разлита в исполнении почти всех участников и, главным образом, в постановке, а когда он начинает разбираться в своих ощущениях, когда он задается вопросом, откуда у него явилось это щемящее чувство, — может быть, от драматического положения отдельных лиц пьесы, может быть, от жалости к ним, он невольно должен вспомнить, что в «Чайке», написанной г. Чеховым, в таком положении только один Константин Треплев, а все остальное придумано и добавлено самими режиссерами. Щемящее же чувство имеет своим исходом просто ни с чем несравнимую скуку и растянутость постановки, которая красной, особо подчеркнутой нитью проходит через все четыре акта.

Итак, сводя итоги, следует признать, что впечатление от постановки «Чайка» не художественно, не приятно и не полезно. Это тем обиднее, что зрителю кидается в глаза масса труда, которая была затрачена не по месту; труд этот чувствуется даже в деталях, но он удивительно непроизводителен и бесцелен.

Переходя к отдельным исполнителям, следует прежде всего заметить, что все они старались поддерживать общий тон, придуманный режиссерами, и поэтому их индивидуальность пропала бесследно; это, впрочем, можно сказать о всех спектаклях Художественно-Общедоступного театра, а потому на игре особенно останавливаться и не приходится. В «Чайке» все они старались изобразить людей ненормальных, психически больных, слабых волею, а это стремление привело их к тону того блаженного и отчасти юродивого человека, которым в том же театре г. Москвин играет Федора Иоанновича; но там это больше по месту, а в «Чайке» это производит странное впечатление. Это замечание относится к большинству участвующих; дальше других в этом направлении пошел г. Станиславский, который из очень ярко написанной роли известного писателя Тригорина создал тип человека, окончательно потерявшего волю, слабого, растерянного, с жалкой, беспомощной улыбочкой, неуверенными движениями, с потерянным, полублаженным взглядом. Общепринятое представление о человеке таланта, ума, наблюдательности, большой известности, конечно, идет совершенно вразрез с теми чертами, которые подчеркивал г. Станиславский, а потому впечатление от его игры получалось очень странное и вызывало только недоумение. Очень недурен был г. Лужский, он совершенно напрасно так детально пытался изобразить на сцене состояние больного человека, с которым только что тут же случился удар; может быть, с медицинской точки зрения это изображение было очень верно, и удар действительно случается так же, как демонстрировал его г. Лужский, но это не эстетично и не художественно; это — область клиники, а никак не искусства.

Из остальных исполнителей лучше других был г. Мейерхольд, в роли Константина Треплева. Исполнительницы женских ролей в общем были удачнее; слабее других была г‑жа Роксанова, игравшая роль Нины Михайловны Заречной. Артистка шла, так сказать, в тон г. Станиславскому и изображала крайнюю психопатку и полусумасшедшую; в ее игре сказывались те же самые недостатки, что и у г. Станиславского, а так как их роли, по смыслу пьесы, очень связаны между собою, то они оба производили {57} своей игрой общее впечатление совершенно нежелательное. Гораздо выше была исполнительница роли Маши Шамраевой — г‑жа Лилина; у артистки много простоты, мысль своей роли она схватила очень удачно и провела ее в очень жизненном и верном тоне. Также хороша была и г‑жа Книппер, игравшая актрису Ирину Николаевну Аркадину; слабее выходили у ней драматические моменты, но там, где роль идет в веселом тоне, как в первых актах, г‑жа Книппер справлялась с нею отлично и, вместе с г‑жою Лилиной, простотой тона шла в очень желательный и приятный диссонанс с претенциозностью и хитроумием других исполнителей.

## 15. -Ф- <Н. Е. Эфрос> «Чайка» «Новости дня», М., 1898, 23 декабря

<…>[[83]](#endnote-79) Вы знаете уже, что спектакль имел очень шумный успех — и пьеса, и исполнение. В интересующихся театральными делами кругах только и разговоров, что о «Чайке». Спорят, горячатся, сокрушаются, что так долго ждать следующего спектакля. Давно уже современная пьеса не возбуждала такого живого интереса. Да, Художественно-Общедоступный театр одержал крупную победу. И, думается мне, она сыграет важную роль в судьбе этого молодого, еще не успевшего прочно стать на ноги, театра; она укрепит за ним репутацию художественного учреждения, у которого — серьезные задачи и все средства удачно их осуществлять. Многие невыгодные для предприятия гг. Немировича-Данченко и Станиславского мнения и догадки должны теперь рассеяться.

Предубеждения, конечно, не в счет. Они останутся, потому что они именно предубеждения, предвзятый отрицательный взгляд, продиктованный всякими «посторонними обстоятельствами» и со злорадной жадностью высматривающий себе подтверждения в первых шагах театра-новичка. А когда подтверждений в достаточном количестве не оказывалось, пускались и на передержки и очень развязно называли белое черным. Таких беспристрастных ценителей и судий и «Чайка» ничем не разубедит. Быть может — только окрылит на новые подтасовки. Речь не о них.

Но и люди без пристрастия и даже симпатизирующие новому начинанию смущались опасением, не принялся ли этот театр рубить дерево не по плечу. Взялся он за гуж — как бы скоро не заговорил, что не дюж… Смущало главным образом то, что внимание театра слишком уж сосредоточивается на обстановке, на декоративных деталях. Не потому ли, что собственно артистические силы театра совсем слабые, и нужно это скрыть роскошью и эффектною оригинальностью декораций, бутафории, костюмов, шумом и пестротою массовых сцен? «Федора»-то вы сыграли, спрятавшись за выигрышную пьесу и дорогую обстановку; а вот попробуйте-ка сыграть что-нибудь попроще, будничное, в сюртучках! Ох, сомнительно…

«Чайка» весьма убедительно ответила на эти вопросы и показала, что охали и сомневались напрасно. В этой великолепной пьесе Антона Чехова, которой принадлежит весьма почетное место среди всего им написанного, — роль обстановки очень скромная. Никак не больше, {58} чем в любой бытовой «обыкновенной» пьесе. Тут ни роскошью, ни оригинальностью ничего не возьмешь, не обманешь зрителя. Сама написанная очень и очень тонко, отрицающая всякий внешний эффект, без намека на что-либо крикливое, меньше всего натуралистическая и больше всего реалистическая, пьеса эта требует и исполнения тонко художественного и глубоко правдивого. Всякая фальшь и фальсификация со стороны ли актеров или режиссера сейчас же выдаст себя с головою, и пьеса будет погублена, потому что никакая внешняя занимательность не может спасти произведения, вся сила которого — в полной жизненной правде да в выразительной прочувствованности. <…>[[84]](#endnote-80)

## 16. -Ф- <Н. Е. Эфрос> «Чайка» «Новости дня», М., 1898, 31 декабря

«Чайка» дает исполнителям задачу очень трудную, но в такой же мере и благодарную. Впрочем, благодарную не совсем в том смысле, в каком привыкли употреблять это прилагательное у нас за кулисами. Ролей выигрышных, то есть таких, где актер дает от себя очень немного и эффект в зрительной зале получается все-таки большой, — в пьесе Антона Чехова почти нет. Ни зазвонистых монологов, ни сногсшибательных «концов», специально рассчитанных «под занавес», ничего резко драматического или резко комического. Актеру рутинных приемов, который только и норовит, как бы вытащить из своего старенького запаса и показать в тысячный раз две‑три театральные побрякушки поэффектнее, — чеховские роли вообще, а особенно в «Чайке», совсем не по плечу и очень не по вкусу. Да и исполнители с искренностью, с большим нутром, но с малой вдумчивостью и искусством должны чувствовать себя в «Чайке» далеко не уютно, и я думаю, что никогда «Чайке» не сделаться любимицею гг. артистов, вот как сделались «Женитьба Белугина» и «Каширская старина»… Но актер, которому дороже всего сценическое творчество, а не минутная вспышка натуры, не искрометный нервный подъем, который хочет и умеет быть на сцене художником, создавать с помощью авторского материала живые, полные глубины и содержания образы «Чайки», любая из десяти ее составляющих ролей дает широкий простор и предоставляет чрезвычайную самодеятельность. Чехову нужен не актер-раб, а верный помощник, который, проникшись авторским замыслом, пошел бы еще дальше по намеченному словами и положениями роли пути и наложил тени на данные контуры.

Антон Чехов, пишет ли он рассказ или драму, скуп на слова, чрезвычайно лаконичен. Смелый, уверенной рукой положенный штрих, мастерский намек, но намек на самое существо образа ли, положения или психологического момента — все равно не распускающийся в многословии объяснений и толкований — вот его литературная манера. В «Чайке» он верен ей чуть ли не больше, чем где-нибудь еще. Автор доверяет и силе своего штриха, и чутью своего читателя и не считает нужным делать за него всю работу соображения и воображения. Самые существенные, важные {59} моменты драмы у него ограничиваются двумя-тремя репликами, десятком слов, а иногда и просто короткою ремаркой. Вспомните последний акт «Чайки». После потрясающего объяснения Заречная уходит от Треплева, Треплев говорит несколько слов, как будто совсем не существенных и даже не в духе только что прошедшей перед зрителем приподнятой сцены:

«Нехорошо, если кто-нибудь встретить ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму».

И потом ремарка: «В продолжение 2‑х минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит» — уходит, чтобы не показаться больше на подмостках, не только сцены, но и жизни. Скоро из-за кулис раздастся выстрел. Юноша-неудачник покончит с собою… Ведь читатель «Чайки» недостаточно внимательный, чуткий и без воображения, говоря грубо — просто проморгает эту простенькую ремарку. А потом будет удивляться — откуда взялось треплевское самоубийство? Чем оно мотивировано? Треплев Художественного театра Мейерхольд, вообще удачно справляющийся с ролью, прекрасно понял, какое великое значение в этой ремарке, дал немую сцену, полную напряженного трагизма — и зрительная зала замерла от ужаса. И уж вряд ли кто из бывших на спектакле спросил бы, почему застрелился этот болезненный, весь издерганный юноша, которого с детства гложет неутолимое самолюбие, которому хочется быть чем-то, но ничего у него не выходит. Талант его мечется, силится быть оригинальным, но творит либо уродливое, либо шаблонное. И когда окончательный разрыв с любимою девушкой обостряет все пережитое горе, всю муку его существования, — бесплодные усилия непроявленного таланта выступают слишком отчетливо вперед. Нечем жить… Треплев рвет свои рукописи и тою же отчаянною рукою рвет нить своей ненужной жизни. Какая великая драма и какая простая, «ясная» драма. Надо было только по чеховским намекам глубоко понять и пережить ее, чтобы зритель был потрясен. Вот вам один пример. «Чайка» вся из таких примеров. Она больше, чем любое другое произведение для сцены, нуждается в помощи сцены, но тем, кто сумел эту помощь оказать, воздает сторицею.

За самыми немногочисленными исключениями артисты Художественного театра сумели сделать это. Несколько ролей проведено образцово, и персонажи пьесы жили на глазах у зрителя своею спутанною, бестолковою жизнью. Это были не театральные манекены, не психологические схемы и не величины какого-то морального уравнения, которое должно дать в решении, говоря словами Треплева, «полезную в домашнем обиходе мораль», а люди как они есть, во всей той сложности, которая для зоркого глаза — в каждом из нас.

Таков, прежде всего, Треплев, которого я считаю центральным лицом пьесы (хотя заглавие и указывает на Заречную — Чайку), наиболее интересным, и, при кажущейся неясности, вполне понятным, и которого, опять повторяю, прекрасно играет г. Мейерхольд. Актер этот немного сухой, и минутами хотелось бы побольше нервности и задушевности, чтобы сильнее звучали его больные, ненормально натянутые струны. Но это — недочет немногих лишь сцен, он не мешает артисту производить в большинстве сцен впечатление громадное, а главное — не мешает ему дать законченный и яркий образ. Только одна сцена оставляет желать многого — объяснение с Заречною в финальном акте. Слишком вяло она идет, и тихо, и медленно. Но вина в этом — на г‑же Роксановой — Чайке, которая вообще совсем не справилась с ролью, не напала на нужный тон, так здесь важный и потому все время раздражающе звучала фальшь. В Заречной глубоко залегла грусть, и самая ее {60} восторженность, экзальтация, приводящие к пошлому роману со знаменитым писателем и к катастрофе, — в яркой окраске такой грусти. Это основное настроение роли, которое в тон и всей драме. Без него «чайка» лишается всего своего обаяния. А она ли не должна быть обаятельна, эта поэтичная, хрупкая «девушка с озера». Г‑жа Роксанова не дала почувствовать это настроение, в начальных актах подделывалась под наивность, в последнем колебалась между слезливостью мелодрамы и патологическими ухищрениями, вроде недавно показанных ею в «Грете», — и «чайка» почти выпала из пьесы. Не будь этого пробела, исполнение Художественно-Общедоступного театра можно бы назвать по праву образцовым.

## 17. -Ф- <Н. Е. Эфрос> «Чайка» «Новости дня», М., 1899, 1 января

Сравнительно менее сложные задачи были у других исполнительниц, у г‑ж Книппер и Лилиной. Типичная актриса, растерявшая душу в отравленной атмосфере кулис и в чаду театральных успехов, мелочная, суетная, ревнивая к чужому успеху и чужому таланту, хотя бы это был талант родного сына, как будто и добрая, но способная и на великие жестокости, успевшая притупить в себе все нравственные чувства, каким-то странным образом сочетающая расточительность с жадностью, — вся в минуте — Аркадина полно воплотила «среднего актера» в его домашнем обиходе. И кто бы теперь ни вздумал изображать опять героиню кулис, он лишь повторил бы частичку чеховского образа. Г‑жа Книппер хорошо воспользовалась богатым материалом роли и придала образу большую рельефность. Пропала одна черта Аркадиной — ее стремление казаться молодой и маскировать свой бальзаковский возраст. Но в этом вина не артистки, а ее молодых лет.

Еще большей похвалы заслуживает исполнительница роли Маши — г‑жа Лилина, пожалуй — лучшая из всех исполнителей «Чайки». Вся безграничная и безнадежная любовь к Треплеву, которому она кажется скучною, и вся сосущая тоска ничем не согретого деревенского существования, это глухое — лучшего слова не подберу — отчаяние богатой натуры, которая не знает, куда себя деть, — это ужасное отражение серых будней, которые скрашиваются водкой, нюхательным табаком и т. п., были переданы с захватывающей правдой. И когда в минуту откровенности зарыдала нескладная, серая Маша около Дорна — я заплакал вместе с нею, жалость, до боли сильная, захватила меня, нас, вероятно, и всю зрительную залу. И я дерзну сказать, что как в первом, начинающем пьесу разговоре с Медведенко г‑жа Лилина дала как бы камертон исполнению, основному настроению, так этим припадком острого отчаяния в конце первого акта она окончательно закрепила это настроение и обеспечила спектаклю половину успеха, его главную основу — крепкую, сочувственную связь между зрительного залою и подмостками. Я не имею возможности отмечать детали. Позвольте напомнить лишь одну: нежданный тур вальса, как-то невзначай «сорвавшийся» у Маши в 4‑м акте. Этот {61} тур, в котором такой мучительный контраст со всей обстановкой и настроением акта — принадлежит Чехову, конечно. Это trait de maitre [штрих мастера — фр.]. Это могло прийти в голову только истинному художнику. Но как мастерски воспользовалась им г‑жа Лилина, каким блестящим дополнением к характеристике Маши был этот вальс, сразу выдавший, сколько жизни и жизнерадостности гибнет в этом прекрасном человеке, которому бы жить да жить…

Остались еще три-четыре роли, в том числе Тригорин, писатель-удачник, в противоположность писателю-неудачнику — Треплеву. После Аркадиной он наиболее законченный у автора, заботливо отделан в деталях, думается, он особенно дорог Чехову как воплощение близкого автору «профессионального типа». Я вовсе не хочу сказать, что это тип исчерпывающий, что в тригоринские рамки можно бы вложить психику любого из тех, чьими именами гордится современная беллетристика. Избави меня Бог от такой клеветы на тех, в ком недаром видит общество соль земли. Но, как одна из разновидностей писателя, Тригорин вполне верен жизни, и порою его душевные состояния там, где он прежде всего именно писатель, поднимаются и до всеобъемлющей типичности. Чехов не первый отмечает эту мучительную разбросанность профессионального наблюдателя и аналитика, которая отнимает у его личных чувств всю красоту непосредственности, так как его второе «я» сейчас же принимается за работу анализа и художественного запоминания, какого-то зарегистрирования впечатлений и ощущений для будущего воспроизведения их в романе или драме. У Тригорина эта особенность показана очень выпуклою, как и то рабство писательскому долгу или привычке, которое держит его в кабале у письменного стола. Как когда-то Агасфер[[85]](#endnote-81) слышал над собою неутихающее «Иди. Иди», так слышится Тригорину вечное «Пиши. Пиши». Точно какой-то писательский категорический императив. Это не властный голос гонорара; не им создается тригоринская внутренняя драма, а сложной смесью, в которой и перешедшая в привычку творческая потребность, и не сознаваемая боязнь, что стоит лишь замолкнуть — и сейчас же тебя забудут, обойдут тебя другие в этой лихой скачке, где приз — популярность. Преуспеть вполне в войне за славу и «имя» — задача трудная, а пожалуй, и вообще недостижимая, и оттого — неудовлетворенность, копошащаяся глубоко на дне даже фаворитов славы, чувство обиды, которая Тригориным маскируется легкой иронией к себе. Все эти элементы Тригорина-писателя передаются г. Станиславским великолепно, и 2‑й акт, где он прежде всего — известный писатель, проводится артистом безупречно, с чарующей мягкостью, в нежных тонах мастерской акварели. Разговор с Заречной — у него своего рода шедевр.

Затем, с увлечением Заречною, вступают в действие и другие свойства Тригорина, его слабоволие, легкая увлекаемость, недостаточные нравственные сдержки, всегда ослабленные в том, кто живет прежде всего фантазиею, наконец, то тяготение к молодости и женской чистоте, что создается связью Тригорина с женщиною пожилою и не щеголяющею непорочностью. На этой почве вырастает роман с Заречною. И тут у г. Станиславского много прекрасных штрихов, несомненная искренность. Но его увлекает «слабая воля» Тригорина, и он доводит ее в своем изображении до размеров болезненных; это уже не просто слабая воля, которою все мы грешны, а что-то патологическое. Исполнитель хотел большей яркости изображения, но добился тут умаления интереса к своему Тригорину, сделав фигуру типичную — исключительною…

Мой отчет о так меня увлекшей драме Антона Чехова слишком разросся и вышел {62} из обычных рамок[[86]](#endnote-82). Приходится поэтому лишь отметить весьма удачное, характерное исполнение трудных ролей Медведенко и Сорина гг. Тихомировым и Лужским и очень старательное, местами прочувствованное и эффектное, но местами несколько шаблонное исполнение г. Вишневского — Дорна.

## 18. П. Гнедич[[87]](#endnote-83) «Чайка». Г. Антона Чехова «Новое время», СПб., 1899, 18 января

Я видел в Москве, на сцене частного театра, чеховскую «Чайку», которая на первом представлении в Петербурге не имела успеха.

Этот неуспех пьесы был одним из величайших актов несправедливости к чистому авторскому творчеству. Наряду с пошлыми шаблонными комедиями, имевшими успех среди «большой» публики, свежая, мастерски написанная, быть может, слишком тонкая для понимания наших критиков «Чайка» — не только не вызвала одобрения, но сопровождалась злобным шипением. В печати чуть ли не все газеты, кроме А. С. Суворина, отнеслись к драме с какою-то враждою, — почти со злобой. «Чайка» в репертуар не вошла и на казенной сцене Москвы не появилась.

Но вот «общедоступный» частный театр решается ее поставить.

С труппой, далеко не первоклассной, чуть ли не любительской, набранной по преимуществу из «молодых сил», с отсутствием тех декоративных приспособлений, которыми так богаты «образцовые сцены», — частная антреприза дает «Чайку» — и результат является для многих самый неожиданный: драма имеет огромный успех, публика требует послать автору телеграмму[[88]](#endnote-84), актеры в радости бросаются друг другу в объятия и пр. и пр.

В чем же дело? Публика в Москве более чутка, чем в Петербурге?

Начинающие артисты талантливее, чем представители труппы Императорских театров? Откуда вообще, как говаривал Суворов, — такой, с Божьей помощью, оборот?

Публика никогда не в состоянии отличить пьесы от исполнителей. Плохой и хороший исполнитель для нее всегда неразрывно слит с автором, а автор всегда несет ответственность за ложное истолкование того, что он написал. Москва не может похвалиться, что она более чутка в этом отношении, чем петербургская публика. Стоит вспомнить тот грандиозный провал, которому подверглась при первой постановке на сцене московского Малого театра пьеса Соловьева и Островского «Светит, да не греет»[[89]](#endnote-85). Случилось то же, что в Петербурге на «Чайке»: публика смеялась, шикала, рецензенты разносили пьесу в пух и прах. А несколько дней спустя, в Петербурге, на сцене Александринского театра пьеса эта имела блестящий успех и в особенности тот акт, который в Москве был по преимуществу осмеян, — когда топится Ольга. Пьеса держится до сих пор в репертуаре по всей России, а о жестоком ее крещении в Москве теперь вспоминают, как о каком-то смутном сне, как о кошмаре. <…>[[90]](#endnote-86)

{63} «Чайка» не переделана для Москвы: есть две‑три мелкие поправки, которые были сделаны еще в Петербурге ко второму представлению драмы. Драма осталась с теми же недостатками и достоинствами. На сцене получилась совершенно другая пьеса.

Произошло это потому, что малоопытные артисты подошли к исполнению своей задачи совершенно иначе, чем год тому назад подходили к ней петербургские исполнители, люди действительно талантливые и опытные.

«Чайка» не похожа на обычные общепринятые пьесы нашего репертуара. Автора упрекают в том, что он не дал действия на сцене. Все, видите ли, совершается за кулисами. До начала первого акта актриса сошлась с писателем, а сын ее заметил эту связь, между актами одно из действующих лиц решилось на самоубийство и стрелялось. Между актами девушку соблазнил писатель. Она родила ребенка, и ребенок умер. Наконец, когда за кулисами один из героев пьесы застрелился — для любопытной публики осталось невыясненным, как восприняли его смерть окружающие и что сделалось с героиней-чайкой: по мнению партера, она поехала служить в Елец, а по мнению верхнего яруса — утопилась.

Но такие упреки по адресу автора едва ли состоятельны. Чехов хотел написать пьесу «характеров», а отнюдь не действия, и никто его в этом упрекать не имеет права. Неужели было бы лучше, если бы в «Чайке» стрелялись, топились, объяснялись в любви и умирали на сцене? Не обратилась ли бы она тогда в самую шаблонную драму? Неужели характер не интереснее в тысячу раз «действия»?

Но играть такую пьесу в десять раз труднее, чем любую трагедию или мелодраму, где сильные страсти и сложная интрига, словом, внешняя борьба, отвлекают зрителя от более глубокого анализа, — и во всякой труппе артисты будут сторониться от большинства ролей «Чайки», не находя в них достаточно материала для внешнего проявления того, что условно называется «сценичностью». Так до сих пор боятся пьес Тургенева и находят, что такие восхитительные вещи, как «Где тонко, там и рвется» и «Месяц в деревне» — недостаточно сценичны, хотя вернее было бы сказать, что недостаточно сценичны артисты, а не Тургенев.

У нас, в Петербурге, «Чайка» потому не имела успеха, что артисты взглянули на нее с той же точки зрения, с какой они смотрят на каждую пьесу, случайно попавшую в репертуар. Посмотрели, сколько листов в роли; увидели, что мало действия, все больше разговор; наклеили себе усы, бороды и бакенбарды, надели то случайное платье, которое в данное время было последним принесено от портного, выучили роли и вышли на сцену.

Сцена, в свою очередь, была обставлена деревьями, которые ходят каждый день в каждой пьесе; была повешена старая электрическая луна, поставлены новые, с иголочки павильоны, изображавшие столовую и кабинет. Среди этих деревьев и павильонов ходили актеры, твердо выучившие роли, садившиеся в ряд перед публикой, старавшиеся всегда держаться грудью en face в зрительный зал и поэтому во время разговора стоявшие друг к другу боком. Так как «действия» в пьесе не было, то все внимание стало сосредоточиваться на характерах. Но вместо характеров — горела рампа, стояли павильоны, расхаживали загримированные артисты — и говорили.

Получалось что-то удивительное, странное. В самом деле, если бы кто-нибудь из актеров перестал говорить спокойным голосом, и схватил бы другого за горло, и стал душить или насыпал бы в стакан бутафорского яда, выпил его и стал умирать в корчах, — словом, повторил бы давно заезженный эффект, — интерес моментально бы возрос. Если бы опытная московская {64} актриса припустила «слезу» и вызвала бы жалость — может быть, и тут публика перестала бы скучать и милостиво похлопала бы. Но ничего этого не было, актеры все говорили, а публика скучала.

И актеры тоже скучали. Талантливым людям было скучно играть; они не любили ни пьесы, ни своих ролей. Они оставались совершенно равнодушны к замыслу автора — и та томительная нервная дрожь, болезненная истома, которой охвачена вся пьеса, была совершенно чужда исполнителям. Они напоминали опытного декоратора, которому предложено написать миниатюрный портрет и у которого из всего запаса кистей самая тонкая кисть своим мазком покрывает все поле этого портрета.

Но вот частная маленькая сцена взялась сыграть опозоренную пьесу. И сыграла, и восстановила репутацию писателя. В чем же дело? Да в том, что все эти неопытные исполнители полюбили пьесу.

Они не остались равнодушны к требованиям автора: они первым делом прониклись той нервностью, которая составляет колорит пьесы. С первого выхода Треплева, с первых его слов было ясно, чем кончит этот юноша и куда приведет его этот декадентизм. Рана на виске от выстрела говорила не о выздоровлении его, а о случайной отсрочке — и о неизбежности одного конца. И так же ясны были остальные лица. Этот мягкий, полупараличный тон помещика Сорина, запустившего свои дела и имение, шел в один аккорд с остовом и занавесью воздушного театра, который не могут два года убрать с лужайки сада. Этот уездный донжуан — доктор Дорн, нервно напевающий арию, чтобы скрыть от матери самоубийство сына; несчастный учитель, больше матери любящий своего «ребеночка»; писатель, вспоминающий в самый разгар сцены ревности интересное выражение, слышанное им от кого-то утром, и записывающий его в свою книжку, — все это развертывает перед зрителем такую картину засасывающего смрадного болота, что вопросы о том — сценична пьеса или нет, — все это отходит на задний план, как вопросы праздные и ненужные.

— Какая это драма! — восклицают критики. — Тут нет элементов драмы.

Да, если подходить к «Чайке» с обычным ярлыком «драмы», «комедии», «трагедии», — конечно, ни один ярлык не придется на нее наклеить, так как по законам, предписываемым учебниками литературы, эти ярлыки обозначают нечто определенное и точное. Когда критику встречается произведение, не входящее в раз навсегда установленные рамки, он начинает в тоске метаться и не знает, какую сигнатурку[[91]](#endnote-87) ему наклеить. Так метался некогда Булгарин, посмотрев «Ревизора» и советуя Гоголю «зарубить на стенке» постановления литературных будочников[[92]](#endnote-88).

«Чайка» выходит далеко за пределы шаблонной комедии, и тем хуже для тех, кто этого не видит, и большое счастье, что нашелся театр, — безразлично это, частный он или казенный, — который понял, как надо подступиться к подобным пьесам, как осторожно и тонко надо за них браться. В этой реабилитации «Чайки» я вижу залог светлого будущего, не для одного данного театра, а для русского театра вообще.

Если пьесы, которые до сих пор носили нелепое определение «литературных, не сценичных», могут идти с большим успехом даже на сценах, не обладающих «образцовыми» средствами, то это огромный толчок для будущего. Театральное дело вступает в новую фазу. Много борьбы предстоит с представителями отживающих форм мнимой сценичности, но главное — первый шаг сделан.

## **{****65}** 19. С. Глаголь <С. С. Голоушев> Художественно-Общедоступный театр. «Антигона», трагедия Софокла «Курьер», М., 1899, 13 января

Принимаясь за постановку трагедии Софокла, дирекция Художественно-Общедоступного театра поставила себе далеко не легкую задачу. С одной стороны, трагедию нельзя исполнять так, как ее исполняли на древнегреческом театре, невозможны ни котурны, ни маски, ни весь вообще строй драматического представления, вполне естественный на сцене того времени. С другой стороны, нельзя исполнять трагедию реально, так как вся она построена в особом, повышенном тоне, невозможном в реальной драме.

Надо отдать справедливость дирекции: она положила на эту постановку много заботы и труда, и, благодаря этому, представление получилось интересное и не без впечатления. Прежде всего, все происходящее на сцене красиво, и, моментами, даже классически красиво. Центр трагедии, конечно, Антигона и царь Креон. Г‑жа Савицкая оставляет в зрителях впечатление крупной классической фигуры. В момент, когда Антигона горячо отстаивает перед Креоном свое право жить и исполнять законы совести и веры, г‑жа Савицкая захватывает своим страстным монологом весь зрительный зал, и Боже мой, каким диссонансом звучит эта пламенная речь со всем настроением нашей будничной жизни…

Вообще г‑жу Савицкую можно вполне поздравить с тем успехом, который она заслужила в этой роли. В одном лишь я не могу с ней согласиться. Мне кажется, что последнюю часть своего монолога перед уходом на казнь г‑жа Савицкая истолковывает не совсем верно. Вся эта сцена у нее исполнена тяжелого страдания. Свершив свой долг, она перестает быть героиней, в ней проснулась женщина, и она совершенно подавлена горем от сознания неизбежности своей судьбы.

Придерживаясь такого толкования роли, г‑жа Савицкая вполне сходится и с взглядами многих комментаторов Софокла, но я прошу г‑жу Савицкую обратить внимание на следующие строфы «Антигоны». Когда Креон приказывает спешить с казнью и говорит хору: «Прошу тебя, напрасно не надейся, что будто смерти ей избегнуть», Антигона восклицает:

«О, Фивы, град земли родной!  
И вы, отеческие боги!  
Взгляните, властелины Фив,  
Из дому царского одна,  
Последняя, какое зло  
И от каких людей терплю  
За то, что чтила благочестье!»[[93]](#footnote-7)

Ужели в этих строках тот же вопль предсмертной тоски, а не проснувшийся вновь в душе энтузиазм, не то состояние экстаза, которое дает мученикам силу умирать смертью героев? Не много геройства в том, что Антигона, обреченная на голодную смерть, предпочитает сразу покончить с собою петлей, но когда перед вами дева, поддавшаяся минутной слабости, снова гордо поднимает голову и героиней уходит на казнь — вы верите, что она душит себя только для того, чтобы не дать другим возможности даже жалеть ее в момент предсмертных мук, — {66} и перед вами действительно героический образ. Такое толкование даст и самой артистке очень благодарный момент при уходе со сцены.

Перехожу затем к г. Лужскому в роли царя Креона. Артист сделал из роли все, что только было в его силах, и вся первая часть исполнения проходит у него прекрасно, хотя и тут хотелось бы видеть больше величия, больше классической красоты в каждом движении, большего самообожания власти. Если Антигона идет на смерть с сознанием правоты, то ведь и Креон не меньше ее убежден в том, что исполняет долг власти. Но когда наступает второй период, когда Креон падает, подавленный страданием, — артист совсем не увлекает зрительного зала, и, благодаря этому, к концу трагедии впечатление расхолаживается.

Я не виню артиста в этом. Если бы меня спросили, чего недостает в его игре, мне трудно было бы ответить, но в самом г. Лужском нет того лиризма, который здесь необходим, в голосе его нет тех страдающих, плачущих звуков, которые болезненно отзываются в сердце зрителя. Г. Лужский — прекрасный актер. Вспомните хотя бы такие фигуры, как старый, добродушный действительный статский советник в «Чайке» или птиметр в «Самоуправцах», или принц Мароккский[[94]](#endnote-89). Ведь это все типы, все цельные образы, совершенно непохожие один на другого, но нельзя же требовать от артиста, чтобы у него в равной мере был и драматический, и комический талант, и необходимый запас лиризма для героя. Хотелось бы видеть другого исполнителя и в роли Гемона. Г. Дарский, по самым своим физическим данным, не подходит к передаче героического образа. Об остальных исполнителях едва ли нужно говорить. Все они сливаются в одну стройную картину и дают тот фон, на котором развивается трагедия. Только страж, возвещающий о преступлении Антигоны, выдается несколько из этого фона, и игра его слишком реальна, не в тон всей трагедии[[95]](#footnote-8). Старцы хора точно выхвачены из древней жизни.

Декорация, изображающая древнегреческую сцену, также очень красива, хотя немножко странно, почему колонны и портики ее изображены столь ветхими.

Хор исполняет свои строфы под музыку Мендельсона-Бартольди[[96]](#endnote-90), и таким образом получается нечто вроде современного оперного хора, и в этом, как мне кажется, дирекция сделала ошибку. Хор в древней трагедии — слишком важное действующее лицо, а в пении оно как-то стушевывается, слова затемняются музыкой и не слышны, а в музыке нет тех определенных музыкальных фраз, которые могли бы заменить смутно слышные слова. Думается, что впечатление было бы сильнее, если бы добрая половина всего, что поет хор, была бы передана при той же музыке, на фоне тех же хоров, под сурдинку, но мелодекламацией старейшины хора (хорега). В сущности, дирекция уже и подошла к этой перемене, заставляя во многих местах этого старейшину разговаривать с Креоном.

В заключение не могу не остановиться на желании дирекции во что бы то ни стало воспроизвести на сцене со строго исторической точностью картину древнегреческого театра. Для этого на сцене пришлось построить новую сцену чуть не трех аршин вышиною, и в результате представление происходит на высоте чуть ли не пяти аршин. Первые ряды партера и первые ложи бенуара смотрят на эту сцену совсем снизу вверх, почти под углом в 45 градусов, и от этого, понятно, искажаются и выражение лиц, и при всяком движении позы исполнителей[[97]](#endnote-91). Лица сокращаются в перспективе, носы кажутся {67} курносыми, брови высоко поднимаются над глазами, а когда артист вытягивает вперед руку, обращенную к зрителям, плечо закрывает почти всю голову. Весьма возможно, что и на меня многие позы г. Лужского произвели бы гораздо лучшее впечатление, если бы я видел их на одном уровне с собою или на высоте обыкновенной сцены. Против желания дать на сцене полную картину древнего театра, конечно, ничего сказать нельзя. Даже наоборот, желание это достойно всякой похвалы, но тогда уже нужно было бы или поднять весь уровень зрительного зала, или же отодвинуть передние ряды назад и, несколько приподняв уровень оркестра, снять отделяющий его барьер и поместить здесь хор, а сцену обратить в сцену древнего театра. Ведь и в древнем театре хор помещался на одном уровне со зрителями, а начиная с пятого, шестого ряда амфитеатра даже ниже их. Но все это, конечно, очень неудобно и трудно устроить, а потому дирекции надо было устроить древнюю сцену гораздо ниже и поместить хор не перед ней, а по бокам. Правда, это было бы уже исторически не совсем верно, но потерялся бы лишь внешний эффект, а само исполнение трагедии было бы поставлено в гораздо лучшие условия. Ведь и во многом другом пришлось отступить от исторической правды, пришлось снять маски и котурны и т. п., и от этого, конечно, исполнение трагедии не потеряло. Я намеренно останавливаюсь так долго на этом замечании. Когда-то в блаженной памяти «Артисте»[[98]](#endnote-92) мне приходилось упорно доказывать нашим режиссерам необходимость безукоризненной и натуральной постановки каждой сцены во всех ее самых незначительных мелочах, но и при этом никогда не следует забывать, что во всяком представлении центр тяжести все-таки не в декорации, не в обстановке и не в чем подобном, а в самом исполнении и в создании таких условий, при которых это исполнение производит наиболее сильное впечатление. Дирекция Художественно-Общедоступного театра очень склонна к увлечению оригинальностью постановки, но будет очень жаль, если это увлечение поведет к тому, что обстановка будет давить и затемнять исполнение. Во всем этом необходима прежде всего мера и мера.

Публика отнеслась к исполнению трагедии с большим вниманием; каждый перерыв сопровождался аплодисментами и вызовами, а режиссеру г. Санину был поднесен венок.

## 20. Н. М‑в <псевдоним не раскрыт> По театрам «Московский листок», 1899, 15 января

12 января публика, собравшаяся в Художественно-Общедоступный театр, глядела «Антигону», трагедию Софокла. Без четверти восемь прозвенел первый звонок, раскрылись двери зрительной залы, до того времени запертые наглухо, запылал на сцене жертвенник перед декорацией дворца царя Креона, через десять минут раздался второй звонок, еще через пять третий, затрубил рог, развернулись двери дворца, на сцену вышли действующие лица, и представление началось, согласно с предварительными приготовлениями к нему, помпезно и торжественно. {68} В этом же тоне оно продолжалось и до конца трагедии; костюмы и декорации, стоящие, вероятно, немало денег[[99]](#endnote-93), мелодраматический тон исполнительницы роли Антигоны, кричащий пафос царя Креона, медлительные жесты, искусственно-пластические позы, факелы, урны, похоронная процессия, носилки, колесница, седые бороды старцев, щиты и мечи молодых воинов — все это, вместе взятое, еще усиливало эту чисто внешнюю и, так сказать, придуманную торжественность. Казалось, что действующие лица собрались не играть трагедию, а совершать какое-то им одним известное и доступное таинство.

Зрители, пришедшие смотреть «Антигону», трагедию Софокла, глядели и получали странное впечатление: содержание трагедии уплывало куда-то совсем далеко от их умственного взора и окончательно стушевывалось перед чисто внешним зрелищем; содержание исчезало перед формой, а форма, окончательно затмив его, властно царила на сцене, проявляясь в каждом движении, жесте, тоне голоса, в костюмах и обстановке. Казалось, что заведующий постановкой «Антигоны» задался не простою и ясною мыслью — познакомить зрителя с трагедий Софокла, а показать публике картинку, панораму из жизни древних греков, поведать о том, как они играли и как вели себя на сцене вообще[[100]](#endnote-94). Таким образом, идея трагедии оказалась сильно суженной и уменьшенной; внимание того, кто ставил «Антигону», было обращено не на мировое, смею сказать, ее значение, а на ряд мелких деталей, правда, интересных, но лишь постольку, поскольку они не заслоняют смысла самого произведения. Такая детальная разработка, конечно, стоит и труда, и времени, и в этом смысле за режиссером следует признать затрату и того, и другого, но вопрос постановки всегда и обязательно должен быть соразмерен с выполнением; именно исполнение передает содержание произведения, и оно никогда не должно быть отодвинуто на задний план. Между тем в разбираемом спектакле получалось как раз такое впечатление. Игра отдельных действующих лиц не может быть признана удачной. Почти всем им вообще можно сделать один общий упрек в слишком приподнятом тоне, в стремлении произвести впечатление с момента первого выхода на сцену, так сказать, с места в карьер. Г‑жа Савицкая, игравшая Антигону, сразу стала произносить слова своей роли форсированно, излишне напрягая свой голос и переводя его почти на крик. Первые слова ее роли не нуждаются в этом — это разговор ее со своей сестрой Исменой, — он может и должен вестись в более спокойном тоне. Когда же, по ходу развития трагедии, Антигона действительно должна усиливать свои слова подъемом голоса, у г‑жи Савицкой не хватило уже сил, у нее стали прорываться хриплые нотки, и поэтому от Антигоны в ее исполнении не осталось общего могучего впечатления, прекрасно выраженного и ярко подчеркнутого в трагедии Софокла.

Г. Лужский, он же царь Креон, тоже не справился со своею ролью, и его игра страдала приблизительно теми же недостатками; кроме того, следует остановиться несколько на тех жестах и позах, которые употреблял как г. Лужский, так равно и прочие участники спектакля. Эти жесты и позы заимствованы, вероятно, из различных источников, и, говоря в смысле стенографическом, они верны; древние греки действительно, судя по рисункам, делали приблизительно такие движения и этим достигали впечатления красоты и пластичности; в позах г. Лужского эта верность движений была сохранена, но иллюзии красоты не получалось вовсе; позы его и других артистов были похожи на пластичность древних лишь постольку, поскольку напоминают друг друга древний папирус, испещренный {69} письменами, и современная копия, снятая с него дурным почерком: содержание одно и то же, но внешность и степень изящества совершенно разные. Более естественно и просто вели свои второстепенные роли г. Дарский, игравший Гемона, г. Мейерхольд, изображавший прорицателя Терезия, и г. Тихомиров в роли стража. В силу этого они производили гораздо лучшее впечатление. Итак, сводя все вышесказанное, следует признать, что «Антигона», трагедия Софокла, в Художественно-Общедоступном театре, в смысле ее содержания, представлена неудачно; остается сказать несколько слов о ней в смысле зрелища из истории греческого театра, но раньше следует решить вопрос, верна ли, продуктивна ли самая мысль дать такое зрелище? Каков был театр в Греции, известно из истории ее искусств, и эта история задаст тому, кто увлечется мыслью теперь демонстрировать перед публикой греческий театр, почти непреодолимые трудности ввиду современных условий жизни. Сцена в Греции была под открытым небом, места шли амфитеатром, и вот такие и тому подобные требования истории, конечно, теперь не могут быть удовлетворены, а потому и полной иллюзии греческого театра теперь дать невозможно. Но раз этого нельзя, раз картина его невозможна, то если уже, наперекор стихиям, изображать его постольку, поскольку допускают это современные условия театра, то следует делать это с большой осмотрительностью; между тем в разбираемом спектакле есть погрешности и в этом смысле. Чтобы не останавливаться долго, можно привести хотя бы две такие странности: рабы царя Креона изображены с черными лицами, между тем в эпоху Креона черных рабов в Греции быть не могло; сношений с Африкой еще не было, сама Эфиопия в представлении тогдашних греков была мифической страной, о которой складывались всевозможные фантастические рассказы. Это — положительный анахронизм.

В сцене похорон Гемона все участники процессии одеты в черные мантии; между тем черный цвет, как символ печали, как траур, стал входить в обращение гораздо позже. Такие и подобные тому недосмотры встречаются в постановке Художественно-Общедоступного театра и, конечно, не могут быть отнесены на плюс общего впечатления от спектакля.

Кроме того, не особенно удачен был и хор трагедии Софокла в изображении хора наследников Васильева[[101]](#endnote-95), как гласила афиша. Их пение носило слишком специальный, чисто церковный характер, и большинство слов, вложенных в их уста, публика разобрать не могла; между тем слова эти очень важны для хода самой трагедии, так как у Софокла хор выражает свое авторитетное мнение по поводу поступков действующих лиц. Вот главные замечания, которые следует сделать по поводу постановки «Антигоны». Публика первого спектакля неоднократно и совершенно заслуженно вызывала г. Санина, режиссировавшего этот спектакль; им, вероятно, потрачено много и труда, и знания на отдельные сцены «Антигоны»; но тот, кто давал общий тон спектаклю, — так сказать, главный режиссер, — несомненно, тон этот взял неверно, и в силу неверности основной мысли выросли все перечисленные выше промахи и недочеты, основанные, как и всегда в данном театре, на большом пересоле, граничащем зачастую с утрированием[[102]](#endnote-96). Следует прибавить, что спектакль 12 января выигрывал еще от красивой музыки Мендельсона-Бартольди, в прекрасной передаче оркестра под управлением г. Калинникова[[103]](#endnote-97).

## **{****70}** 21. И. Рудин <И. Ф. Шмидт>[[104]](#endnote-98) Художественно-Общедоступный Театр «Русский листок», М., 1899, 22 февраля

Художественно-Общедоступный театр ошибся, рассчитывая на успех «Гедды», или, как ее здесь называют, «Эдды Габлер». Публика отнеслась холодно к произведению Ибсена, с таким тщанием и усердием воспроизведенному на сцене.

Этому неуспеху, однако, можно от души порадоваться. Я не злорадствую, отнюдь нет! Художественный театр, несмотря на все свои недостатки, все же заслуживает всякой похвалы за добросовестное и полное любви к делу отношение; — желать ему неуспеха было бы несправедливо и неразумно. Но я все-таки радуюсь, и радуюсь притом за публику, которую не могли обмануть блеском сценической техники и которая под блестящей внешностью угадала гнилое! Нет нужды говорить здесь о содержании «Эдды Габлер» — оно общеизвестно.

Я позволю себе остановиться главным образом на постановке ибсеновской драмы. Первая и главная ошибка исполнителей этого театра, особенно проявившаяся в «Эдде Габлер», — это изумительная страсть к подчеркиваниям. Артисты как будто не доверяют чутью и пониманию своей публики и хотят во что бы то ни стало натолкнуть ее внимание на ту или другую деталь, на то или другое положение.

Приведу несколько примеров. Эдда относится пренебрежительно к окружающей ее обстановке, она презирает и окружающих честных простых людей. Это она обнаруживает не только словами, но жестами, взглядами, тоном речи.

Исполнительница этой роли занялась с усердием, достойным лучшей участи, подчеркиванием всех этих характерных подробностей. И надо было видеть, что она проделывала. Она так резко отворачивалась от мужа, так много и усиленно изображала на лице своем отвращение, так пренебрежительно скашивала глаза, говорила таким невыносимым тоном, что становилось положительно непонятным, как ни муж, ни тетка не замечали этих ломаний.

Или вот еще образчик. К Тесманам является в первый раз Левборг. Он заметно смущен встречей с Геддой. Подходя к ней, он тихо спрашивает — «Смею ли я протянуть вам руку?»

Г. Станиславский желает все это смущение и вместе с тем важность этой первой встречи как можно яснее передать публике. Но это законное желание приводит к большой неловкости и фальши.

Он останавливается на виду у всех перед Геддой, смотря на нее в упор, выдерживает бесконечную, томительную паузу и только затем произносит свои слова.

Такая пауза даже и в жизни показалась бы всем окружающим — столбняком. Проделай кто-нибудь не на сцене такую штуку, его бы стали тормошить и справляться, не случилось ли с ним чего.

Таких примеров можно привести множество, но достаточно, думаю, и этих.

От таких разжевываний, понятно, нарушается художественное впечатление. Публика, уже давно схватившая передаваемое ей настроение, только досадует на эти дальнейшие ненужные подчеркивания.

Закончу одним указанием, которое главным образом относится к г‑же Андреевой {71} (Гедда) и г. Станиславскому (Левборг). Они безмерны и в другом отношении — в драматизации роли. И Гедда и Левборг — люди, выросшие в культурном обществе. Их чувства, как бы сильны они ни были, не могут проявиться в такой неистовой форме, не могут выражаться в таких криках, хрипах, задыханиях, рычаниях, к которым прибегали исполнители этих ролей.

Что было бы естественно в Отелло — то в ученом Левборге кажется фальшивым[[105]](#endnote-99).

Между тем в каждом из этих исполнителей, если бы они только сгладили резкости своего исполнения, если бы не убивали общего впечатления ненужными подчеркиваниями, если бы они постарались быть менее эффектными — в каждом из них, говорю я, лица драмы Ибсена нашли бы прекрасных истолкователей.

# **{****72}** Сезон 1899 – 1900

Второй сезон Художественного театра представлял собой новые трудности: надо было закрепить и развить успехи первого. «Второй год!.. Так страшно. Еще страшнее, чем первый!» — восклицал Вл. И. Немирович-Данченко в письме (ИП. Т. 1. С. 175).

«Согласитесь, что без новой ноты театр был бы просто лишним, — писал он в то же время писателю и критику П. Д. Боборыкину. — <…> Всякая постановка должна дать либо новые образы, либо новые настроения, либо новую интерпретацию старых мотивов, в крайнем случае, хоть проводить то, что еще не ясно усвоено нашей публикой и нашим театром. Борьба с рутиною и общими местами должна быть основою всего дела» (ИП. Т. 1. С. 176).

Опробованная в первом сезоне модель репертуара подсказывала литературную основу для второго: прежде всего — Чехов («Дядя Ваня»), затем современная западная пьеса (предполагались Ибсен и Гауптман) и русская классика. Успех «Царя Федора Иоанновича» решили развить постановкой еще одной части трилогии А. К. Толстого, выбрав «Смерть Иоанна Грозного». Такой репертуар, бесспорно, давал материал для «борьбы с рутиной».

Второй сезон, как и первый, открылся трагедией из русской жизни: «Смерть Иоанна Грозного» (режиссеры К. С. Станиславский и А. А. Санин, художник В. А. Симов) была сыграна 29 сентября 1899 года. Станиславский предложил решение трагедии, отступающее от традиционных театральных канонов. Верный принципу жизненной правды, он не обособлял, не возвышал фигуру грозного царя, а вписывал ее в общую историческую картину спектакля. Трагедия народа, его рабства и упадка занимала режиссера не меньше, чем трагедия царя. Как исполнитель главной роли, Станиславский снимал с нее ореол легендарности, избегал открытого пафоса, придавал характеру Грозного жизненные, земные черты. Его Грозный терзался муками раскаяния и страхом смерти.

Рецензенты оказались не готовы к такому сценическому толкованию трагедии. Ожидали накала страсти, трагического взлета, хотели видеть в Грозном фигуру величественную, исключительную. Для подтверждения этих требований вспоминали, как играли эту роль настоящие трагики — итальянский гастролер Э. Росси, актер Малого театра С. В. Шумский. Ведущие критики И. Н. Игнатов, Н. Е. Эфрос, Я. А. Фейгин, С. Васильев <С. В. Флёров> не приняли Станиславского в роли Грозного. Они упрекали его в опрощении трагического героя, в низведении его «до жанровой фигуры» натуралистическими деталями.

{73} Одно-два противоположных суждения ничего не изменили в сложившемся мнении о работе Станиславского. Большинство критиков вряд ли осознавало, что спектакль предлагал принципиально новое понимание жанровой природы трагедии и новый подход к воплощению на сцене трагического героя.

С 19 октября 1899 года роль Грозного перешла к ее второму исполнителю — В. Э. Мейерхольду, который играл ее по 24 февраля 1902 года. Судя по рецензии С. Васильева <С. В. Флёров> от 25 октября 1899 года в «Московских ведомостях», Мейерхольд еще дальше, чем Станиславский, углубился в «неврастению Иоанна».

«Двенадцатую ночь» Шекспира, сыгранную 3 октября 1899 года (режиссеры К. С. Станиславский и В. В. Лужский, художник Ф. Н. Наврозов), критика почти не заметила, так как она была перенесена из репертуара Общества искусства и литературы. Только введены новые исполнители: в ролях Виолы и Себастьяна выступила О. Л. Книппер, а роль Мальволио, которую два года назад с успехом играл сам Станиславский, теперь была отдана В. Э. Мейерхольду.

Выпуская «Геншеля» Г. Гауптмана (режиссеры К. С. Станиславский и В. В. Лужский, художник В. А. Симов), театр шел на риск. До него той же пьесой открыли нынешний сезон Малый театр и театр Корша. Однако соревнование оказалось в пользу Художественного театра.

Не очень выигрышная в сценическом отношении пьеса, на которой «умирали от скуки в театре Корша и Малом» («Курьер», 10 октября 1899), на этот раз, по оценкам большинства рецензентов, вызвала живой интерес. Критика отмечала серьезность подхода к пьесе, высокую культуру исполнения, точность воспроизведения жизненных деталей и передачи настроения. «Геншель» дал повод Ариелю <Н. П. Ашешову> поднять общий разговор о новизне направления искусства Художественно-Общедоступного театра, которая, по мнению критика, заключается в том, что театр на первый план выдвигает режиссера-творца, что режиссура здесь становится самостоятельным видом художественного творчества.

Обсуждение молодого театра было продолжено на страницах московского журнала «Русская мысль», в котором -ин (Я. А. Фейгин) публиковал «Письма о современном искусстве» — ежемесячные обзоры театральной жизни Москвы. В октябрьских «Письмах» он касается «причин падения театрального дела в России» на примере московского Малого театра. «Недомогания» «образцовой» сцены отчетливо проявились, по его мнению, на фоне деятельности Художественно-Общедоступного театра. Прошлогодний успех «Царя Федора» и особенно «Чайки», как писал Фейгин, «<…> многое объяснил нам, на многое открыл нам глаза». Например, на то, что «рутина» старого театра связана с «отсутствием образованных и подготовленных режиссеров… Режиссер — это душа дела; нет этой души, нет и жизни в деле». Главенство режиссуры в направлении Художественного театра критик определил «как начавшееся движение к реформе театрального дела» («Русская мысль», 1899, кн. X).

«Русская мысль» затеяла полемику, опубликовав возражения Фейгину в жанре «Письма в редакцию» М. Кречетова. Тот упрекал: в своем увлечении новоявленным театром Фейгин «просмотрел самое главное, что в Художественно-Общедоступном театре актера нет. Там есть ансамбль. Считайте его каким хотите, — прекрасным, превосходным, это дело личного вкуса, но в этом ансамбле все под один аршин. Кто играет? — неизвестно, да и не хочется знать кто» («Русская мысль», 1899, кн. XI). Автор «Письма» держит сторону защищающих самоценность актерского искусства, напоминает, что «в сценическом искусстве главную роль играет личность актера, его индивидуальность». {74} Для него «дело не в режиссере и не режиссер душа и жизнь сцены, а гениальный актер» (Там же).

На это ответил некто Н. Орлов. По тому, что он называл себя «старым театралом», возможно, это был П. П. Гнедич. (Он пользовался таким псевдонимом и, кроме того, написал о Художественном театре статью «Театр будущего», которая мыслями о «молодых силах» перекликается с данным выступлением.) Он также прислал «Письмо в редакцию» и задавал в нем вопросы М. Кречетову: «Но позвольте, кто же исполняет, и исполняет виртуозно, на сцене этого театра трагедии гр. А. К. Толстого, пьесы Чехова? Неужто статисты? <…> Нет актеров?! А спросите вы видевших “Царя Федора”, г. Москвин — актер или статист? А г. Вишневский — Годунов (в “Царе Федоре”) — тоже статист? А г‑жа Лилина (в “Чайке” и “Дяде Ване”)? Г‑жа Книппер в “Чайке”? А г. Артем — Курюков (“Царь Федор” или Вафля в “Дяде Ване”)?

Я беру первые примеры, какие приходят мне на память. Но мне могут возразить, что я перечисляю лучшие силы труппы, так называемых премьеров… Извольте, могу привести и иные примеры. Обратили ли вы внимание на г. Судьбинина (Битяговский в “Смерти Грозного”, Вальтер в “Геншеле”)? А что скажете о г. Тихомирове в “Чайке”? А как вам нравится г. Грибунин в роли Голубя (“Царь Федор”). А г. Санин? А г. Бурджалов?

Если я буду перечислять далее, то мне придется по очереди назвать всю почти труппу этого театра» («Русская мысль», 1899, кн. XII).

Спор на страницах «Русской мысли» — пример полемики мнений, а не доказательств. Но и в такой достаточно декларативной форме четко определялся предмет разногласий и позиции сторон. Надо отметить, что сторона, отрицающая в артистах Художественного театра творческое начало, порядком повторялась, не находила новых аргументов. Внутри театра к ней отнеслись как к несостоятельной. Немирович-Данченко еще год назад писал: «Наконец, мне говорят: “Нужны *талантливые* люди”. Это меня всегда смешит. Как будто я когда-нибудь говорил, что можно ставить спектакли с бездарностями. Говорить о том, что актер должен быть талантлив, все равно, что пианист должен иметь руки. И для чего же я из 7 выпусков своих учеников выбрал только 8 человек (из 70), а Алексеев из 10‑летнего существования своего кружка — только 6 человек. Ну, да на это смешно возражать» (ИП. Т. 1. С. 152).

Самые большие ожидания театра в сезоне 1899/900 года были связаны с «Дядей Ваней»: театр уже осознавал, что «чеховское» становится его программой. Вл. И. Немирович-Данченко написал А. П. Чехову: «Для меня постановка “Дяди Вани” имеет громаднейшее значение, касающееся существования всего театра» (Там же. С. 203).

Первое представление «сцен из деревенской жизни» состоялось 26 октября 1899 года (режиссеры К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов). Если сравнить критические высказывания о «Дяде Ване» с откликами на «Чайку», обнаруживается, что уроки «Чайки» не прошли бесследно для пишущих о второй чеховской премьере. Вдумчивее и основательнее сделался тон и характер публикаций, появилась потребность неспешно разобраться в новаторских особенностях чеховской драмы. На этот раз театральный спектакль вызвал появление ряда статей, посвященных собственно драматургии.

Н. Е. Эфрос в двух своих статьях, опубликованных в «Новостях дня» (27 и 31 октября 1899), и третьей в «Театре и искусстве» (1899, № 44) рассматривает общность пьес, захвативших «самую сердцевину нашей русской современности», — «Иванова», «Чайку» и «Дядю Ваню». Они, по его мнению, представляют собой трилогию, части которой {75} связаны единством основных мотивов и настроения. «Настроение» чеховских пьес занимает критика больше всего, в нем он видит их главную особенность, силу, притягательность. И потому при исполнении пьесы его интересует не изображение того или иного лица (или игра того или иного актера), а то, насколько точно театр передал «чеховское настроение», сохранил его и усилил.

Вероятно, этим объясняется то, что наиболее передающей характер постановки Художественного театра является спешная короткая заметка Эфроса о впечатлениях после премьеры. Он напечатал ее на следующее утро (27 октября 1899) в «Новостях дня», даже без подписи. Спектакль словно вернул его к размышлениям о пьесе, которая вовсе не была новинкой. Тому факту, что в случае с «Дядей Ваней» тема драматургии Чехова потеснила рецензирование спектакля, дал разъяснение сам Эфрос: «Под влиянием “Дяди Вани” мысль забирается в такую сторону, откуда выберешься не скоро и никак не заставишь себя вернуться к обычной рецензентской бухгалтерии» («Новости дня», 31 октября 1899).

Такое же влияние имел спектакль Художественного театра и на других критиков, заставляя их углубляться в пьесу и только подытоживать свои статьи несколькими отзывами о постановке. Н. О. Ракшанин остановился главным образом на новизне и особенностях драматургии Чехова и одним из первых заговорил о «поэтическом символизме» чеховских пьес («Новости и Биржевая газета», 6 ноября 1899). Критик считает, что находка театра в «Дяде Ване» выражена в «литературности» постановки, перед которой «должны преклоняться даже наиболее отчаянные враги “направления настроения”» (Там же).

Не называя своими оппонентами Эфроса и Ракшанина, Я. А. Фейгин, по сути, возразил им. Он заявлял, что нельзя сводить все значение чеховских пьес к одному «настроению», что они требуют всестороннего анализа. Фейгин предлагает собственный анализ чеховской драмы, рассматривая «общую идейную сторону жизни и страданий героев» («Русская мысль», 1899, кн. XL). Фейгин занялся общественным смыслом героев Чехова, их пассивным, но все же участием в «житейской борьбе». Касаясь той же темы, И. Н. Игнатов назвал свою статью «Семья Обломовых» и доказывал, что бездейственный тип Обломова воплотился и в Тригорине, и в Войницком, и в Иванове, и в Треплеве, и даже в Астрове, «главной чертой характера которых является отсутствие воли, а несчастьем всей жизни — отсутствие цели» («Русские ведомости», 24 ноября 1899).

Напротив, почти единодушие мнений связывало критиков в их оценках постановки и особенно актерских работ в «Дяде Ване» на сцене Художественно-Общедоступного театра. Наиболее высоко ставили исполнение ролей К. С. Станиславским (Астров) и М. П. Лилиной (Соня), которое, по мнению критики, было самым «чеховским» в спектакле.

Впервые не подвергался сомнению крупный успех Станиславского-актера. Исполнение прочих ролей, кроме его Астрова, вызывало замечания. О. Л. Книппер (Елена Андреевна) принимали с оговорками. В. В. Лужского (Серебряков) упрекали в карикатурном изображении профессора. По поводу игры А. Л. Вишневского (Войницкий) высказывались различные суждения. Я. А. Фейгин полагал, что артист огрубил своего героя, лишил его одухотворенности и душевной тонкости. П. П. Перцов хвалил артиста за нервность и страстность игры. А. А. Рейнгольд отмечал простоту и естественность его исполнения и ставил в один ряд со Станиславским.

Безоговорочно воспринималась редкая слаженность актерского ансамбля. Тот же Перцов писал в «Новом времени»: «Если нет великих актеров, зато народился “великий {76} ансамбль” — такое дружное, ровное согласное исполнение, которое стоит всякой блестящей индивидуальности и которому предстоит, я думаю, самое широкое будущее в сценическом искусстве, “социальном” по самой своей природе» (28 декабря 1899).

Любопытен отзыв Немировича-Данченко на статьи о чеховских спектаклях, которым он поделился с автором. «Не знаю, какие рецензии ты читал, — писал он Чехову 28 ноября 1899 года. — Читал ли в “Театре и искусстве”? Хорошая статья Эфроса. Читал ли фельетон Игнатова в “Русских ведомостях”: “Семья Обломовых”, к которой он причисляет Войницкого, Астрова и Тригорина. Эту параллель с Обломовым уже проводил весною Шенберг (Санин). Я же как-то не чувствую ее. Она мне кажется однобокою. Читал ли фельетон Флёрова в “Московских ведомостях”, старательный и вдумчивый, не без умных мыслей, но без блесток критической проникновенности? И, наконец; фельетон Ракшанина в “Новостях”? Это, кажется, все, что было заметного, если не считать недурной рецензии Фейгина — в “Курьере” и “Русской мысли” — недурной, но односторонней» (ИП. Т. 1. С. 206 – 207). Приведя еще несколько частных высказываний о спектакле «Дядя Ваня», Немирович-Данченко суммирует все отзывы и противопоставляет им то, что на самом деле проделал театр: «Всякий делает свои выводы… А ведь мы ничего необычайного не делали. Только старались приблизиться к творчеству писателя, которого играли» (Там же. С. 208).

Связывая свои поиски с новым направлением в драматургии, театр не мог пройти мимо «Одиноких» Г. Гауптмана. А. П. Чехов считал «Одиноких» тем типом драматургии, которого должен держаться молодой театр. О планах постановки пьесы переписывались Станиславский и Немирович-Данченко в июле-августе 1899 года. Премьера была сыграна 16 декабря 1899 года (режиссеры К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов).

Спектакль имел большой успех у публики. Критика же была довольно суровой. Основные упреки она свела к тому, что не прозвучала в полную силу тема главного героя, связанная с драмой нравственного одиночества сильного ума и возвышенного сердца. Взамен действовал человек раздражительный до болезненности, неустойчивый и бессильный. В этом винили В. Э. Мейерхольда, исполнителя роли Иоганнеса Фокерата.

И. Н. Игнатов увидел в создании актера «совершенного неврастеника» («Русские ведомости», 18 декабря 1899), П. И. Кичеев в статье «Художественное недоразумение» написал, что герой Мейерхольда вышел «человеком, которого в первом акте нужно уже сажать на цепь или вязать в “горячечную рубашку”» («Русское слово», 22 декабря 1899), Н. Р‑ский <Н. А. Россовский> назвал его «пациентом больницы для душевнобольных» («Петербургский листок», 21 февраля 1901).

Не удовлетворила критику и О. Л. Книппер (Анна Мар), которой недоставало обаяния. Она была суховата и резка. «Идейные» герои «Одиноких» не удались. А. Р. Кугель позднее напишет, что режиссеры спектакля создали из Иоганнеса и Анны Мар «преничтожных людишек» («Театр и искусство», 1901, № 9).

Зато все симпатии и публики, и критики были отданы Кэте (М. Ф. Андреева), страдающей верной жене Иоганнеса, хранительнице семейного очага, и старикам Фокератам (М. А. Самарова и А. А. Санин) — именно они в спектакле сделались «одинокими», а не Иоганнес и Анна. Произошло смещение акцентов.

Особенно горячее сочувствие вызвала героиня М. Ф. Андреевой. «Зритель знает, что ему надо сочувствовать одиноким, и в то же время он весь на стороне Кэте и ее очага», — писали очевидцы спектакля Джемс Линч <Л. Н. Андреев> и Сергей Глаголь {77} <С. С. Голоушев> в своей книжке «Под впечатлением Художественного театра» (М., 1902. С. 28). А критик Ариель <Н. П. Ашешов> опубликовал открытое письмо к Андреевой, где, превознося ее исполнение, объявлял его «вредным», искажающим основную мысль пьесы: «Вы идеальная Кэте и заслоняете от нас Анну Мар. Вы вводите нас в величайшую ошибку, заставляя думать, что именно вы “одинокая”… Ради высоты и святости тех идей, которым служит Гауптман, не играйте так дивно хорошо!» («Курьер», 13 февраля 1900).

Когда же после ухода из Художественного театра В. Э. Мейерхольда «Одиноких» возобновят в 1903 году и Иоганнеса сыграет В. И. Качалов, желаемое критиками равновесие восстановится: герой спектакля станет ближе к образу, созданному драматургом.

Первая годовщина существования Московского Художественно-Общедоступного театра обозначила рубеж, за которым возникла потребность общего разговора о молодом театре: дать обзор спектаклей за год, выявить его сильные и слабые стороны, подчеркнуть то новое, что он внес в театральную жизнь России. И такие статьи появились. Пр. Пр. <псевдоним не раскрыт> напечатал брошюру «Художественный реализм. По поводу постановок Художественно-Общедоступного театра. Опыт критики» (М., 1899). В петербургских изданиях были опубликованы проблемные статьи Т. Л. Щепкиной-Куперник «Московский Художественный театр» и П. П. Гнедича «Театр будущего».

Почти все газеты Москвы и Петербурга откликнулись на посещение Художественного театра Л. Н. Толстым, где он 24 января 1900 года смотрел «Дядю Ваню», а 16 февраля — «Одиноких». «Молодой театр, как видно, очень заинтересовал нашего маститого писателя, не бывавшего в театре более десяти лет и уже два раза посетившего Художественный театр в такой короткий срок» («Неделя», 27 февраля 1900).

Театр закрыл сезон в Москве 20 февраля 1900 года спектаклем «Дядя Ваня». До конца сезона предполагалось еще осуществить постановку комедии А. Н. Островского «Сердце не камень», репетиции которой вел в январе-феврале К. С. Станиславский, но спектакль не был выпущен.

Планы на окончание сезона после завершения спектаклей в Москве были у театра различные. Поначалу обсуждался вопрос о поездке на Великий пост в Петербург с чеховскими, гауптмановскими пьесами и шекспировской «Двенадцатой ночью». В мае предполагались гастроли в Харькове, Севастополе и Ялте. Осуществилась поездка только в два последних города. Победило желание показать театр А. П. Чехову.

Крымские гастроли были вообще первыми гастролями в жизни Художественного театра. Они открылись в Севастополе 10 апреля 1900 года спектаклем «Дядя Ваня». Еще были показаны «Чайка», «Одинокие» и «Эдда Габлер». В Ялте этот репертуар повторили.

Газеты «Крымский вестник» в Севастополе и «Крымский курьер» в Ялте много писали о гастролях московской труппы. Статьи носили по преимуществу восторженно-комплиментарный характер. О спектаклях писали как о «праздниках искусства», как о крупнейшем событии культурной жизни городов Крыма, оставившем по себе «неизгладимые воспоминания». С. В. Флёров, специально приехав из Москвы в Севастополь, свидетельствовал: «<…> спектакли нашего Художественного театра превратились в ряд триумфов» («Московские ведомости», 24 апреля 1900).

## **{****78}** 1. -ин <Я. А. Фейгин>[[106]](#endnote-100) «Смерть Иоанна Грозного», трагедия гр. А. К. Толстого «Курьер», М., 1899, 1 октября

Какая масса труда, какая вдумчивая работа целой массы лиц, начиная от исполнителя главного лица трагедии и кончая «театральным плотником», видна в постановке трагедии гр. А. К. Толстого артистами Художественно-Общедоступного театра! И эта колоссальная работа, так ярко освещающая не только все несомненные достоинства, но и недостатки постановки, заслуживает с нашей стороны особенного внимания и благодарности. Любовь к театральному делу артистов Художественно-Общедоступного театра должна вызвать и любовь публики к этому театру. Подробно говорить об обстановке трагедии, о том, как разыгрываются артистами сцены заседания боярской думы, на площади в Замоскворечье, где голодный народ грабит хлебные лабазы, в престольной палате при приеме посла Батория Гарабурды, во внутренних покоях царя — труд непосильный для рецензента. Нужно пойти и видеть, видеть, как от первого до последнего лица на сцене все они живут, живут общей идеей воспроизведения исторической эпохи давно ушедшей от нас старины.

Но критик обязан, отрешившись от общих фраз восторга или негодования, все-таки и в этих случаях указать на некоторые моменты, где общее одушевляющее всех артистов желание изобразить во всей полноте замысел автора переходит границы этого замысла и уклоняется в сторону, чтобы создать «театральный эффект».

Таким «театральным эффектом» является, несомненно, кровавый финал сцены грабежа амбаров, когда рассвирепевшая голодная толпа бросается на Кикина с криками: «Кто подымал нас, братцы, на Годунова? Где он вор-собака? Да мы его на клочья разнесем!» И толпа голодных действительно на глазах публики исполняет свой грозный крик. Публика видит, как Кикин, затравленный толпой, разрывается ею на части, в воздух летят клочья его одежды и, да простит меня Бог, отдельные части его тела[[107]](#endnote-101). Быть может, народ и разорвал Кикина на части, быть может, и нет. Но изображать это разрывание Кикина пред глазами зрителя автор трагедии не хотел, иначе он не *закончил* бы всю сцену словами Битяговского, стоящего, заложа руки за пояс:

«… Что, дурень, взял?  
Вперед смотри, откуда ветер дует».

Автор строго сознавал чувство художественной меры, артисты Художественно-Общедоступного театра в этой сцене это чувство меры, несомненно, потеряли.

«Театральным эффектом» грешит и заключительная сцена третьего действия в «престольной палате», при приеме посла Гарабурды. Вся заключительная часть этой сцены поставлена не так, как это ясно указано творцом трагедии. Когда посол Гарабурда бросает перед Иоанном железную перчатку с вызовом короля Стефана Батория на поединок, то Иоанн, после страшной вспышки безумного гнева, хватает у рынды топор и бросает его в Гарабурду. Иоанн в этот момент и в последующие, вплоть до падения занавеса, остается на престоле, он встает с престольных кресел, чтобы бросить топор, и затем в изнеможении падает в кресло. {79} Вся эта сцена артистами Художественного театра исполняется совершенно иначе. Иоанн сбегает с престола и чуть ли не в рукопашную вступает с польским послом. Бояре *их разнимают*, и в конце концов по уходе Гарабурды Иоанн падает в изнеможении посреди палаты на руки бояр.

Быть может, весь этот сценарий придуман ради придания большей эффектности сцене столкновения Иоанна с Гарабурдой, но мне кажется, автор трагедии задумал эту сцену гораздо величественнее, и фигура Иоанна в этот момент должна, по его мысли, сохранить все величие грозного царя. Припомните последние слова Иоанна на поразившее всех как гром известие, что Нарва взята шведами и полки наши разбиты. «Лгут гонцы!» — кричит в последнем пароксизме бешеного властолюбия Иоанн Грозный:

«Повесить их! Смерть всякому, кто скажет,  
Что я разбит! Не могут быть разбиты  
*Мои* полки! Весть о *моей* победе  
Должна прийти! И ныне же молебны  
Победные служить по всем церквам!»

Только на этих последних словах должен надломиться неукротимый характер Иоанна Грозного, и он сразу, потеряв все величие царя, как безжизненный труп валится на кресло.

Конечно, такая сцена величественнее сцены, где Иоанн уже с самого начала ничего царского, ничего воистину «грозного» не сохраняет, а лишь проявляет безумие гнева. Но дело в том, — и вот где ахиллесова пята многих постановок на сцене Художественного театра, — что увлечение, несомненно, массовыми сценами заставляет артистов забывать, что нередко необходима, и весьма, наибольшая экономия в движениях, и зловещая тишина действует на впечатление очень часто сильнее бури криков.

Если артисты Художественного театра откажутся раз навсегда от придумывания театральных эффектов, их исполнение возвысится до степени действительной художественности и смолкнут по адресу артистов вполне справедливые упреки многих, искренно симпатизирующих молодому театру.

Перехожу к отдельным исполнителям. Здесь мне придется остановиться только на двух центральных фигурах трагедии, Иоанне Грозном и Борисе Годунове.

Иоанна Грозного исполнял г. Станиславский. Громадный труд положил артист на изучение роли. И несмотря на то, что играл он в первый раз при самых неблагоприятных условиях, — сильно простуженный, — тем не менее артист так изучил роль, что все до мельчайшего штрихи роли были им не только сыграны, но прямо-таки отчеканены. Конечно, не будь простуды, мешавшей артисту, он провел бы всю роль увереннее, но то, каким он задумал образ грозного царя, он полностью дал нам вчера. Вот почему я и позволю себе остановиться на разборе его игры после первого же, не совсем благоприятного для артиста представления[[108]](#endnote-102).

Г. Станиславский прекрасно читает стихи, но в г. Станиславском режиссер все время побеждает актера.

И это обстоятельство, мне кажется, больше всего мешает г. Станиславскому создать живой образ грозного царя, так ярко выписанного гениальным автором. Режиссер г. Станиславский заставляет артиста начать трагедию с той сцены, которая совершенно отсутствует в трагедии. Иоанн Грозный молится в молельне перед образами, тяжело вздыхает, кладет земные поклоны, прикладывается к образам, и только по совершении всей этой придуманной режиссером сцены г. Станиславский — Иоанн Грозный выходит из молельни и садится в кресло. Когда в той же сцене Иоанн слушает с едва сдерживаемым гневом послание Курбского, он при последних словах послания «вырывает письмо из рук читавшего его Нагого, *смотрит* на письмо и начинает {81} мять бумагу. Его дергают судороги». Так совершенно точно указывает автор трагедии. Что же заставляет проделывать Иоанна — Станиславского режиссер Станиславский. Иоанн приподнимает медленно посох и ударом посоха пронизывает послание. Эффектно, что и говорить. Но получился и совершенно неожиданный для замысла режиссера эффект искажения исторического предания. «Он пригвоздил ему руку», — пронесся шепот среди зрителей, и Нагой в воображении зрителей перемешался с Василием Шибановым[[109]](#endnote-103).

Конечно, сам по себе эффект этот невинен и осуждать за него артиста нельзя, но в погоне за такого рода отдельными эффектами энергия артиста отклоняется в сторону, он уже не в состоянии овладеть всей ролью и последовательно развить пред зрителями психологию и даже, если уж хотите, патологию характера Иоанна Грозного, так как энергия артиста направлена на создание целого ряда внешних эффектов, иллюстрирующих, но никак не создающих образа грозного царя.

Нельзя сказать, чтобы грим и фигура артиста удачно передавали образ Иоанна Грозного. Желая, быть может, особенно резко подчеркнуть полупаралитическое состояние царя Иоанна, чего как будто и не было в действительности, артист слишком злоупотребляет однообразным движением нижней челюсти. Благодаря этому умирающий Иоанн в последнем действии с внешней стороны мало чем отличается от Иоанна первых действий.

Бориса Годунова изображал г. Вишневский. Борис Годунов в первой части знаменитой трилогии только начинает выдвигаться на первый план, только начинает свою карьеру, закончившуюся воцарением на российский престол. Он скрытный, хитрый царедворец. Но Борис Годунов не мрачный гений, не демон, который попирает все правое и властно чинит неправду. Между тем г. Вишневский несомненно придал изображаемому им Борису демонический характер, для чего даже усвоил какое-то особенное, пристально пронизывающее выражение глаз. В сцене смерти Иоанна он смотрел на него так, как будто взглядом своих глаз хотел убить Иоанна. Демоническому взору соответствовал и демонический оттенок речи. Он словно чеканил произносимые им слова, словно хотел, чтобы слова эти как удары бича стегали по нервам слушающих его бояр и царя. Тон этот отчасти соответствует Борису Годунову второго периода, когда, со смертью царя Иоанна, он сразу становится первым лицом в государстве, превыше самого царя; но Борис Годунов первого периода должен и иначе глядеть, и иначе говорить. Припомните, как характеризует Бориса царица Мария Федоровна в разговоре ее с боярином Захарьиным:

«… Его смиренный вид,  
Его всегда степенные приемы,  
И этот взгляд, ничем не возмутимый,  
И этот голос одинако ровный…»

Артисту стоит только значительно понизить тон изображаемого им Годунова первых четырех действий и сохранить тот властный тон, которым он говорит в течение всех пяти действий, только для самого конца трагедии, и образ Годунова предстанет пред зрителями в полной исторической правде.

Я уже упомянул вчера о превосходном исполнении г. Лужским роли посла Гарабурды[[110]](#endnote-104). Более картинное и вместе с тем правдивое изображение трудно себе и представить.

## **{****82}** 2. -Ф- <Н. Е. Эфрос> «Смерть Иоанна Грозного» «Новости дня», М., 1899, 4 октября

### II[[111]](#endnote-105)

В пьесе одна центральная роль самого Грозного, роль величайшей сложности и трудности, требующая кроме громадной вдумчивости и работы еще и первоклассного трагического таланта. Мне не представляется, чтобы кому-нибудь из наличных работников русской сцены эта роль была вполне по плечу. Г. Станиславскому она, во всяком случае, не по силам. Прелестный, тонкий актер комедии, хороший, яркий актер в современной драме, он меньше всего представляется мне актером трагедии, актером могучего подъема, способным потрясать и жить на сцене сложнейшими, исключительными по своему характеру душевными движениями, быть страшным и величественным в унижении. Всего этого требует Грозный А. Толстого, который весь — из великих противоречий, живущих в натурах исключительных; фигура колоссальная, «сверхчеловек», по модной номенклатуре, хотя и не в лестном ее значении. Думается, г. Станиславский сам сознает это и, приспособляя образ автора к своим силам, выкидывает за борт большую долю его содержания. Отказываясь от окраски трагической, он спускает героя трагедии до жанровой фигуры и в ней упорно цепляется за две‑три черты, за его старческую дряхлость, за расслабленность ума и ехидство, доводя их до крайности, слагая всю роль из резких их подчеркиваний. Конечно, и эти черты есть в толстовском Грозном, и где они в пьесе доминируют, артист удачно справляется с авторским материалом, хотя и тут больше вульгарности, чем нужно, слишком много натуралистических ухищрений. Но ими далеко не исчерпывается образ, они — несущественные в нем. Грозный Толстого — не просто выживший из ума злой старик. Он — плод непоколебимой веры в свое всемогущество, переросшей все законные границы, выродившейся в «Cäsárenwahnsinn» [имперское помешательство — нем.], по меткому выражению немецких ученых. У него — обостренная страхом скорой смерти мания величия и мания преследования, но с минутами полного духовного просветления. И тогда встает во весь рост мощная фигура носителя идеи государственности, искренний и могучий печальник интересов государства или столь же искренно кающийся грешник, до дна души всколыхнутый потребностью беспощадного покаяния и самобичевания. Здесь он не ханжа, не «ломает комедию» и не издевается над окружающими; он великий грешник, но и глубокий страдалец, и образ его осеняется мрачным величием, хоть и не надолго. Все эти элементы роли пропадают почти без следа, а если и остаются, то, так сказать, наперекор исполнителю и его игре, благодаря слишком уж очевидному смыслу слов роли. Мне припоминается Росси[[112]](#endnote-106). И он грешил в этой роли натуралистическими увлечениями, и мне даже кажется, что кое-какие детали, этот безобразно вываливающийся язык, позаимствованы г. Станиславским у итальянского трагика. И он уделял большое внимание патологическим особенностям Иоанна, находил их там, где читатель пьесы вряд ли подозревал их; вся игра его была мучительно-яркою картиною все растущего болезненного процесса, кончающегося {83} полным безумием. Но гений артиста в чуждом ему по строю и колориту образе умел угадать и большее, и в 4‑м акте, в обращениях к царевичу Федору, в распоряжениях о скорейшем заключении мира с Баторием и т. д., его Иоанн приобретал суровое величие. Чувствовалось, что напряжены все остатки могучих сил; на минуту спали ветхие одежды, встал во весь рост колосс идеи, и слезливые, бессильные слова Федора вызывают не столько презрение к нему, сколько глубокую скорбь, что остается стадо без достойного пастыря, и рушится дело, созданное с таким напряжением сил, среди потоков крови. Артист поднимался до трагического пафоса, и образ приобретал великую сложность и интерес. Простите, я увлекся прекрасным воспоминанием. Я хотел только показать, что роль дает широкий простор для движения вверх, к лазоревым высотам сценического искусства, а не к низинам его, где ничего не найдешь, кроме мелких и отталкивающих натуралистических деталей патологического свойства.

Из других ролей выделяется Борис Годунов, будущий герой следующих частей трилогии. Но несколько крупных купюр пришлись почти все как раз на долю этой роли. У Бориса отнят даже коренной его монолог: «Чего давно душа моя желала» и т. д. И роль лишилась самостоятельного интереса и значения. Она теперь — аксессуар, из нее нельзя сделать цельного образа, можно только более или менее удачно произносить отдельные реплики. И потом, делать выкидки из такой компактной, глубоко продуманной пьесы, как любая часть трилогии, — очень мудреная задача. Все слишком тесно связано между собою. Легко может получиться бессмыслица, в лучшем случае — большая неясность. Так оно и случилось. Выпущен, между прочим, разговор между Борисом и лекарем Якоби, в котором истинные корни сцены пятого акта между Борисом и Иоанном, когда Борис приходит с ответом волхвов, что «Кириллин день еще не миновал». Со стороны Бориса — несомненное покушение на убийство Иоанна «путем психического потрясения». И монолог «семь лет, семь только лет», и сейчас отмеченный разговор с лекарем слишком ясно говорят это. Г. Вишневский так и ведет сцену с Иоанном. Артист прав, он делает то, что ему велит пьеса, забывая о вымарках; но зритель, у которого недостаточно свежа в памяти трагедия, недоумевает, и я уверен, многие винят артиста за сгущение красок, за напыщенность и условность игры. Он — без вины виноватый…

Небольшая роль Гарабурды отделана г. Лужским с совершенством шедевра. Он играет Гарабурду не мрачным поляком, а добродушным, но вспыльчивым малороссом; а текст роли дает ему на это полное право. Образ выдержан до мелочей, полон яркости и художественной законченности. Грим, движения, интонации — безукоризненны.

Прелестный внешний образ дает г. Санин в роли Никиты Захарьина. И основная нота для этого чистого душою старика найдена очень удачно. Только артист излишне монотонен, однообразен; выходит немного тягуче.

Остальные роли не выдвигаются исполнителями на первый план, но остаются очень осмысленно отделанными частями общей прекрасной картины.

## **{****84}** 3. -Ф- <Н. Е. Эфрос> «Геншель» № 3‑й «Новости дня», М., 1899, 8 октября

«Геншель» № 3‑й, Художественно-Общедоступного театра, сильно отставший от своих московских коллег во времени, опередил их в интересе. Он впервые попал на свет рампы, когда «Геншель» Малого и коршевского театров совершили уже свой последний переезд, с подмостков во мрак и пыль архива[[113]](#endnote-107). Его встретили как старого, но не доброго, скучноватого знакомого, с которым тяжело, и плохо верили, что новая встреча чем-нибудь порадует… «Геншель» шел, таким образом, «у художников», как публика зовет, для краткости, этот театр, при условиях весьма мало благоприятных. И неожиданно для обеих сторон, по сю и по ту сторону огней рампы, весь спектакль прошел при напряженном внимании и живом, не падавшем до последнего занавеса интересе залы и среди весьма шумных выражений одобрения. Были моменты, когда зрителей захватывало вовсю; затихали сравнивающие, критикующие, придирающиеся внутренние голоса, и зрители жили заодно с подмостками, поддавались царившему в подвальной квартире Геншеля или в кабачке Вермельскирха настроению. В этом театре великолепно умеют улавливать и передавать его. А настроение в пьесе Гауптмана, даже такой грубой, немножко «pièce-rosse» [«жестокая пьеса» — фр.], с преобладанием жанра над психологией, как «Геншель», принадлежит весьма существенное значение. В этом отношении у Гауптмана большое сходство с Антоном Чеховым, и когда читаешь, для примера, «Einsame Menschen» [«Одинокие люди» — нем.], бесспорно — одну из лучших драм Гауптмана, вспоминается «Дядя Ваня» и особенно «Чайка». Другие темы, другие люди, но что-то очень общее, в манере, в колорите, в настроении и особенно в преобладании последнего над действием. Смешно и говорить о каком-нибудь подражании. Я даже знаю, что «Чайка» была уже написана и сыграна, когда А. П. Чехов впервые узнал «Одиноких»[[114]](#endnote-108). Тут — совпадение особенностей талантов и художественного строя.

В этой мастерской передаче настроения, общего тона драмы, да в весьма заботливом, говорящем о большой фантазии и вдумчивости отношении к жанровым ее элементам — первое и очень крупное достоинство «Геншеля» Художественно-Общедоступного театра. Истинные герои спектакля — гг. режиссеры; декораторы и артисты — лишь их помощники. Но режиссеры верны себе и своим увлечениям, за которые держатся очень упорно. Не хватает чувства меры, которое бы подсказало, что нельзя без вреда для впечатления слишком нагромождать детали, пусть они даже характерные; нельзя уделять слишком уж много внимания и места эффектам mise en scèn’ы и нажимать в сильных, бравурных моментах драмы педаль. Своим увлечением ставящие пьесу заражают и отдельных исполнителей и, переполняя исполнение деталями и «штучками», портят его. Первый акт поставлен великолепнейшим образом, может быть, в смысле художественном, даже лучше акта в кабачке, который имел успех прямо бурный. Но два‑три штриха излишне резки, эффекты затянуты, и настроение, вместо того, чтобы еще нарасти, начинает сдавать в силе. Так, жена Геншеля, которую очень и очень хорошо играет {85} г‑жа Савицкая, в конце не в меру усиливает плачь, болезненные причитания, треплющую ее лихорадку, — и впечатление вместо сильного делается тяжелым. То же и в некоторых моментах других сцен. Все вдет отлично, любуешься развернувшеюся перед глазами жанровою картиною, полною правды и осмысленности; вдруг, еще один поворот режиссерского винта, в драматическую ли или комическую сторону, новый нажим педали, когда аккорд и так звучит с полною силою, — и иллюзия падает, шокирует ненужная сочиненность. Таков выдуманный дуэт Вермельскирха и Ганны, такова ее сцена с Жоржем, некоторые другие. Все это — режиссерские пересолы. То же и в некоторых отдельных ролях, особенно — Фабига и Вермельскирха. Г. Москвин играет старьевщика Фабига совсем шутом гороховым, слова в простоте не скажет, все с ужимкой, усиленно «мимирует» пальцами, коленками, глазами, даже языком. Говорят, Фабиг — берлинский гамэн, профессиональный задира и уличный буфф. Может быть. Я не так хорошо знаю немецкую улицу и ее нравы. Но на меня, как смею думать, и на 99/100 залы, такая игра производит подчас впечатление только ненужного кривляния, и мне кажется, что ни занимательность спектакля, ни характерность Фабига ничего бы не проиграли, если бы его не было или было поменьше. Г. Бурджалов ведет всю роль содержателя пивной не своим голосом, каким-то писком и копирует себя самого в Кадушкине[[115]](#endnote-109). И затем, — положим, он бывший опереточный актер, он держит кабачок, по mise en scèn’е Художественного театра — весьма веселого и легкомысленного сорта, где не только пьют, с дамским оркестром, который не только играет. Это налагает на него свою печать. Но зачем так много ужимок и прыжков, отнимающих у фигуры простоту жизни и приближающих ее к карикатуре. Затем кое-где в сценах ансамбля слишком много ненужной возни и гама, особенно в финале 4‑го акта. Впрочем, этот акт, в кабачке, поставлен так хорошо, столько в нем разнообразия, жизни, развертывается такая богатая галерея фигур и так ярка и типична каждая фигура, что легко прощаешь отмеченный грешок; прощаешь и то, что вряд ли это — пивная маленького местечка, а не Берлина или Мюнхена.

Г. Лужский истолковывает Геншеля не так, как его предшественники, К. Н. Рыбаков и А. М. Яковлев[[116]](#endnote-110). Мне даже показалось, что и самый текст роли несколько изменен переводчиком. Геншель г. Лужского много культурнее, умнее, особенно — мягче. Он умеет быть нежным и веселым, в нем большой запас добродушия и большая умственная поворотливость, что ли. Его мысль не так легко и часто упирается в глухую стену. При таком толковании, выдержанном очень последовательно, вся роль выходила много легче, хотя, пожалуй, это и не совсем то, чего хотел Гауптман. Только в редкие минуты вспышки встает на дыбы зверь. И эти моменты, эффектные силою контраста, производят впечатление, хотя по части подъема г. Лужский уступает и г. Яковлеву, и особенно г. Рыбакову, от игры которого в 4‑м акте захватывает дух. В 5‑м акте г. Лужский опять оригинален. Его Геншель — не помешанный, не больной паранойей; он — только глубоко потрясенный человек, он борется с навязчивыми представлениями и мыслями и умеет побеждать их. Это делает игру более разнообразной, но меньше подготовляет к катастрофе, к самоубийству.

У г‑жи Алеевой прежде всего — очень удачный внешний облик Ганны. Это именно та грубая, чувственная баба, в которой злость мирно уживается с беззаботностью и весельем. Деревенская Далила[[117]](#endnote-111), которой хочется шибко пожить, и стесняться в средствах она не умеет и не хочет. Все это передается очень ярко и правдиво. Но в сильных местах г‑же Алеевой не хватает {86} голоса, и он звучит резко, крикливо и некрасиво. Напрасно она также слишком уж бурно, почти исступленно передает радость после предложения Геншеля. У нее тут целая сцена, с метаниями, выкриками, взвизгиваниями, и она, излишне затягиваемая, вызывает в зрителе некоторое недоумение. Он не видит для такой исступленности достаточного основания. Неясною показалась мне мимика артистки, когда она узнает, что Геншель повесился. Не то напал на нее столбняк отчаяния, а не то — радость, что наконец-то все кончилось, разрублена затягивавшаяся вкруг ее шеи петля. За этими исключениями роль ведется очень хорошо, хоть бы и не для любительницы, какою является г‑жа Алеева, а для заправской артистки[[118]](#endnote-112).

Отмечу еще очень яркое исполнение г‑жи Мунт — Франциски и г. Судьбинина — Вальтера и осмысленную и характерную передачу роли Зибенгаара г. Кошеверовым.

## 4. С. Васильев <С. В. Флёров> Театральная хроника. «Двенадцатая ночь» Шекспира, на Художественно-Общедоступном театре «Московские ведомости», 1899, 18 октября

<…>[[119]](#endnote-113) «Двенадцатая ночь» исполнялась уже ранее на сцене Охотничьего клуба[[120]](#endnote-114). Было это, кажется, лет пять, шесть тому назад. Я помню, как теперь, что ходил благодарить г. Станиславского за удивительно слаженный ансамбль спектакля и заразительную веселость его исполнения. Этот ансамбль и эта веселость остались неизменными и при теперешнем исполнении «Двенадцатой ночи» на сцене Художественно-Общедоступного театра. Они только, думается мне, еще выросли, так как действующие лица получили более простора вследствие больших размеров сцены. Г‑жа Андреева необыкновенно красиво и изящно олицетворяет образ графини Оливии, в котором некоторые комментаторы Шекспира видят известное родство с образом Порции[[121]](#endnote-115). Мне приходилось видеть довольно много картин с изображением Порции. И, наоборот, я не могу припомнить ни одного изображения Оливии. Теперь оригинал для такого изображения существует в лице г‑жи Андреевой и прямо напрашивается на кисть художника.

Виолу и Себастьяна, этих брата и сестру, как две капли воды похожих друг на друга, всегда играет одна и та же исполнительница. На Художественно-Общедоступном театре роль эта поручена г‑же Книппер, которая мастерски с ней справляется. Приятно видеть, как непринужденно и с какою естественностью изменяет исполнительница голос, манеру речи, жесты и походку, поочередно являясь пред нами то бесконечно женственною Виолой, то горячим и смелым Себастьяном. Отличного партнера находит г‑жа Книппер в г. Адашеве, очень *красиво* играющем роль герцога. Я подчеркиваю выражение «красиво»: такое понимание есть единственно верное по отношению к этой роли.

Мальволио составляет связующее звено между *двумя* комедиями, разыгрывающимися в рамке одной. Отсюда-то выдающееся положение, какое он занимает {87} в этой пьесе Шекспира, а вместе с тем ответственность и трудность роли. Мальволио — двоится. Я не могу яснее выразиться, как сказать, что с минуты прочтения подкинутого ему письма в характере этом начинаются «вариации» на фоне той основной темы, какая изложена ранее и составляет главную характеристику. Вследствие этого вариации и тема должны быть приведены в наглядную и ощутительную для зрителя сценическую связь, ибо в противном случае Мальволио расколется пополам и перестанет быть самим собою. Г. Мейерхольд отлично улавливает это связующее начало основного тона в изображении Мальволио. Он комичен, не прибегая к «комикованию».

Бесподобный квартет представляют гг. Лужский, Бурджалов и Ланской в соединении с г‑жой Мунт[[122]](#endnote-116). Весь театр заливался смехом на первом представлении «Двенадцатой ночи», а смех этот был такой счастливый, здоровый и веселый, какой очень редко приходится слышать в театре. Вы получали впечатление, что сэр Тоби и сэр Андрей, шут и горничная живут совершенно для себя, не зная о присутствии зрителей, не чувствуя, что они «играют» на театральных подмостках. Они дурачились, проказничали и веселились за свой пай. Им было весело самим. Им хотелось сыграть шутку с Мальволио, хотелось стравить пажа с сэром Андреем. Они совсем не имели в виду забавлять нас: они забавлялись сами. На сцену как будто откуда-то занесло ветром кусочек подлинной «старой, веселой Англии». Что это была за прелесть! И что за прелесть останется это исполнение «Двенадцатой ночи» на Художественно-Общедоступном театре.

## 5. <Без подписи>[[123]](#endnote-117) «Дядя Ваня» «Новости дня», М., 1899, 27 октября

Набрасываем эти торопливые строки под чрезвычайно сильным впечатлением от спектакля и особенно — его финала, великолепно написанного и столь же великолепно сыгранного. Последний аккорд спектакля — заключающий драму монолог серенькой, но глубоко чувствующей Сони, — покрыв своею чрезвычайною силою все остальные впечатления, заставил забыть те недочеты, какие есть, конечно, и в самой пьесе Антона Чехова, и в постановке и исполнении ее на сцене Художественно-Общедоступного театра. Немногочисленные скептики и равнодушные, не разделявшие восторгов большинства залы в первых антрактах, — и те тут сдались, и спектакль закончился настоящею овациею по адресу исполнителей и режиссера. Оглушительные рукоплескания, нескончаемые вызовы и, что важнее всего, чрезвычайно возбужденное настроение публики. Впрочем, и предыдущие акты проходили с большим успехом, кроме первого, который показался, по-видимому, скучноватым, и вызовы после него были вялые. После третьего акта дружно вызывали автора; он теперь в Ялте, и его, по желанию публики, известят телеграммой об успехе «Дяди Вани», пьесы, как мы не раз слышали от людей ему близких, особенно дорогой его авторскому сердцу.

Не станем пока касаться самой пьесы, этих будничных «деревенских сцен», как скромно назвал их Чехов. В них страшная проза жизни возведена в шедевр поэзии. {88} С редкою яркостью показана самая сердцевина сереньких будней, из которых давно ушла тишь да гладь да божья благодать, потому что, говоря чеховским же смелым афоризмом, — нормальным состоянием людей является теперь безумие. Общий колорит, фон — мастерские, и на нем выделяются несколько фигур, ярких, интересных, оригинальных и в то же время типичных, если посмотреть на них посерьезнее, не ограничиваясь первым поверхностным впечатлением. Сколько крупных данных, чтобы выделить «Дядю Ваню» из общей массы драм нашего времени и простить ему два‑три греха, недостаточную мотивированность некоторых поступков героев или тягучесть некоторых сцен.

Режиссерская и декоративная постановка пьесы в общем очень и очень удачны, отмечены большою вдумчивостью, пониманием духа пьесы и художественным вкусом. Некоторые mise en scène, особенно в 1‑м и последнем акте, некоторые мелочи, гроза и ливень во 2‑м акте, звуки уезжающего экипажа в последнем — своего рода шедевры. Но были и промахи, иногда — крупные, вроде не в меру шумного, истеричного конца 3‑го акта или как-то смазанного финала 2‑го, когда почти бесследно пропало великолепное у Чехова «Нельзя!» Сони; чаще — совсем мелкие, вроде то тухнувшей, то самозажигавшейся почему-то лампы и иных пустяков. К этим последним можно придраться при желании и построить из них целый обвинительный акт. Вероятно, это и будет кое-кем сделано. Но пустяки — только пустяки, и не всякое же, в самом деле, лыко в строку.

Из отдельных исполнителей первое место, как и при исполнении «Чайки», принадлежит г‑же Лилиной — Соне. В первых актах ей не хватало, на наш взгляд, сосредоточенности, что ли, глубины горя, и была излишняя наивность. Зато вся вторая половина пьесы проведена безукоризненно, с редкою простотою и неотразимою трогательностью, а уже отмеченный монолог — «мы отдохнем!» — и сухие очень, уравновешенные люди слушали со сверкающими на глазах слезами. Очень хорош г. Станиславский — Астров, хотя кое-какие черточки, им внесенные в образ, показались нам мало мирящимися с общим обликом Астрова, и г. Лужский — профессор Серебряков. Многое вполне удалось и остальным, г‑же Книппер — Елене, г. Вишневскому — дяде Ване, г. Артему — Телегину; но их исполнение вызывает уже больше возражений, отчасти в деталях, а подчас — и по существу.

Итог, однако, вполне в пользу спектакля, и, конечно, «Дядя Ваня» займет одно из почетнейших мест в репертуаре театра.

Зрительная зала была полна. Повторяют пьесу в пятницу.

## 6. -ин <Я. А. Фейгин> «Дядя Ваня». Сцены из деревенской жизни, в 4‑х действ., Антона Чехова (Художественно-Общедоступный театр) «Курьер», М., 1899, 29 октября

Если принять на веру, что отставной профессор Александр Владимирович Серебряков мог в действительности в течение 25 лет самым грубым образом обманывать всех своей мнимой ученостью, писать статьи об искусстве, «ровно ничего {89} не понимая в искусстве», и писать так, чтобы дядя Ваня, человек, несомненно, умный и образованный, мог «всеми мыслями и чувствами принадлежать ему одному, днем говорить о нем, с благоговением произносить его имя», считать его «существом высшего порядка» и ночи проводить за чтением написанных профессором статей, выучивая их наизусть; если принять на веру, что после 25 лет, когда профессор вышел в отставку, у всех вдруг, почему — неизвестно, открылись глаза, и все увидели, что этот полубог на самом деле «старый сухарь», «ученая вобла», что он «под личиной профессора, ученого мага прятал свою бездарность, тупость, свое вопиющее бессердечие», — если, повторяю, принять все это на веру и не требовать от автора доказательств того, как произошло это превращение полубога в «ученую воблу», то драма, переживаемая действующими лицами сцен из деревенской жизни «Дядя Ваня», станет для нас понятной, и вся сцена третьего действия не только не произведет на нас впечатления недоумения, но мы всей душой присоединимся к страданиям Сони, Елены, к мукам душевным дяди Вани и простим ему не только неудавшееся покушение на убийство этого «ученого сухаря», но даже и убийство его, этого лжепророка, своим лживым учением растление внесшего, душу живую загубившего и своей дочери Сони, и дяди Вани, и всех тех, очевидно, которые, подобно Соне и дяде Ване, в течение 25 лет поклонялись этому идолу…

Но можем ли мы принять на веру это внезапное, необъясненное нам крушение веры в гений полубога? Не можем и не имеем права. А между тем автор сцен ни одним словом не объясняет нам этой мучительной загадки. «Я гордился им, — говорит дядя Ваня, — и его наукой, я жил, я дышал им! Все, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным… Боже, а теперь? *Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни*: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь!»

Вот единственное объяснение совершившегося переворота: «он в отставке». Неужели же в самом деле один факт «отставки» мог открыть глаза ослепленных людей?

Мучительный, тяжелый вопрос так и остается вопросом… А раз это так, то не иначе как отрицательно, не иначе как с чувством глубокого недоумения выслушиваем мы гневные, безумные речи дяди Вани в третьем акте, с недоумением слышим мы выстрел за сценой и еще с большим недоумением видим, как дядя Ваня, уже на сцене, второй раз целится в этого ходячего манекена — отставного профессора и второй раз стреляет в него. За что?

Совершенно права жена профессора, когда она говорит дяде Ване: «Ненавидеть Александра не за что, он такой же, как все. Не хуже вас». И это верно. Таким, каким *был* профессор Серебряков до отставки, мы его не знаем, но тот Серебряков, которого рисует нам автор *после отставки*, право же, ничего достойного ненависти не возбуждает. Он эгоист до мозга костей — вот та самая строгая характеристика, которую мы можем сделать, выслушав всю пьесу. Он любит, чтобы ему поклонялись, он влюблен в самого себя, но, Боже мой, разве это не свойственно человеку, которому неустанно кадили в течение четверти столетия и которого при жизни возводили на пьедестал? Эгоистом и себялюбцем он был и раньше, всю свою жизнь.

Во всяком случае, не на этой почве могла вырасти та глубокая духовная драма, которая захватывает всех жителей усадьбы Серебрякова и доводит одного из них до пароксизма выстрела.

Хотя произведение Ант. Чехова должно быть всем известно[[124]](#endnote-118), но для ясности дальнейшего изложения припомним в основных {90} чертах содержание сцен из деревенской жизни «Дядя Ваня».

Профессор в отставке Александр Владимирович Серебряков, женатый вторым браком на молодой женщине Елене Андреевне, приезжает с ней на житье в свою усадьбу, вернее, в усадьбу, принадлежавшую его первой жене. Приезд их вносит в мирную жизнь жителей усадьбы, выражаясь словами одного из действующих лиц, «разрушение».

Вот как характеризует это «разрушение» главный герой «сцен» дядя Ваня: «С тех пор, как здесь живет профессор со своей супругой, жизнь выбилась из колеи… Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабули, пью вина… Нездорово все это! Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали — мое почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью… Нехорошо!»

Недоволен дядя Ваня, недовольна Соня, дочь профессора от первого брака, недовольна Марина, старая няня, — ей приходится во втором часу ночи будить людей и ставить самовар для профессора, недовольны и сам профессор, и его молодая жена Елена Андреевна. Обращаясь к дяде Ване, она так говорит об общем настроении, царящем в усадьбе: «Неблагополучно в этом доме. Ваша мать ненавидит все, кроме своих брошюр и профессора; профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца, злится на меня и не говорит со мной вот уже две недели; вы ненавидите мужа и открыто презираете мать; я раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать… Неблагополучно в этом доме».

Да, неблагополучно. И эгоистичный проект профессора уйти от этой неблагополучной обстановки, — продать имение, приносящее всего два процента доходу, и купить процентные бумаги, приносящие 5 %, — приводит к взрыву. Дядя Ваня в бешенстве стреляет в профессора, но, к счастью, промахивается. Благодаря, однако, этому неудачному выстрелу, наступает все-таки развязка. Профессор с женой уезжают, а дядя Ваня с Соней садятся вновь за работу; жизнь без радостей, прерванная минутной вспышкой страсти, опять захватывает своей гнетущей рукой жителей мирной усадьбы, всю жизнь свою убивших на служение созданному ими себе кумиру. Для них нет даже утешения в том, что храм разрушенный — все храм, кумир поверженный — все Бог. Их кумир оказался кумиром на глиняных ногах. Он разбился на мелкие черепки, и будут они служить весь остаток своей жизни этим черепкам.

Глубоко трогательно звучат заключительные слова Сони, для которой тоже промелькнула, было, и сейчас же угасла заря ее сердечного влечения к доктору Астрову, так как и его коснулось «разрушение», внесенное приездом Серебряковых, — он увлекся красотой Елены, и искра теплившейся в его сердце любви к Соне потухла, быть может, навсегда. «Будем трудиться для других, — говорит она дяде Ване, — и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалится над нами, и мы с тобой, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением и улыбкой — и отдохнем». «Мы отдохнем» — вот тот заключительный аккорд, которым заканчиваются сцены из деревенской жизни, написанные талантливым беллетристом. И этот скорбный, тихий аккорд звучит так искренно, что невольно хочется, страстно хочется верить, что драма жизни, пережитая жителями деревенской усадьбы, была действительно ими пережита, что дядя Ваня прав был в своих гневных речах и гневных поступках, что полубог, которому они все поклонялись и из-за которого жизнь {91} свою сгубили, был все-таки достоин поклонения, был лживым богом, но все же богом, а не глиняным кумиром на глиняных ногах…

Автор дал мало, слишком мало рисунка в изображении отставного профессора Серебрякова. Артист, исполнявший роль Серебрякова, г. Лужский, обратил внимание исключительно лишь на внешнюю сторону этого лица. В его изображении отставной профессор вышел ходячим манекеном, куклой на пружинах. Недостаточно обрисованная фигура профессора стала карикатурой. И зрители, глядя на эту карикатуру, еще более терялись в мучительных догадках, как мог этот манекен быть когда-либо полубогом, в чем могла выражаться его власть над людьми, в чем?

Излагая основу содержания «сцен», я намеренно не сказал ни слова о любви дяди Вани ко второй жене профессора. Как, при каких обстоятельствах зародилась эта любовь, мы не знаем. С первого же действия «сцен» дядя Ваня любит Елену Андреевну. Из его слов мы знаем, что познакомился он с ней еще до замужества ее с профессором. «Десять лет тому назад, — говорит дядя Ваня, — я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было 17, а мне 37 лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложения? Ведь это было так возможно!..» Но тогда дядя Ваня прошел мимо возможного счастья, а теперь, когда она жена другого, он полюбил ее и полюбил тем болезненнее, чем болезненнее стали его отношения к профессору. Повторяю, я намеренно не упомянул об этой любви, потому что она в общем укладе жизни дяди Вани является только *эпизодом*. Не будь этой любви, вся жизнь дяди Вани осталась бы точка в точку той же «нудной» жизнью «нудного» человека. Елена Андреевна не разделяет этой любви, с эгоизмом нелюбящей женщины она в лицо говорит ему это и говорит при всякой попытке со стороны дяди Вани вызвать у нее хоть тень участия к его любви. «Когда вы мне говорите о своей любви, я как-то тупею и не знаю, что говорить», — говорит она дяде Ване. Мне кажется, что это ненужная любовь дяди Вани к Елене задумана автором для того, чтобы объяснить безумный порыв Ивана Войницкого в сцене столкновения его с профессором. Как раз перед этой сценой дядя Ваня становится невольным свидетелем того, как доктор Астров, тоже влюбленный по-своему в Елену, целует ее. Дальнейшие поступки дяди Вани, его бешеная злоба на профессора и два неудачных выстрела могут быть объяснены подготовленным состоянием аффекта. Несомненно, такое впечатление и должна оставить на многих зрителей заключительная сцена 3‑го действия. Но согласитесь, что этот любовный аффект дяди Вани в то же время значительно умаляет искренность ненависти его к профессору как к лжеучителю. Весь крик наболевшей души человека, всю жизнь свою убившего на слепое служение лжегению, теряет свою правдивость. «Ты погубил мою жизнь! — говорит дядя Ваня, — я не жил, не жил! По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни! Ты мой злейший враг!» Она не любит меня, а любит другого и принадлежит вот этому, стоящему предо мною старику, — слышим мы за произносимыми дядей Ваней словами, — я готов бы тебя вновь поставить на пьедестал и поклоняться тебе как полубогу, если бы она полюбила меня! Эта любовь дяди Вани дает нам возможность поверить в искренность его аффекта, но как умаляет она искренность его приговора о полубоге!

«Старый сухарь», «ученая вобла», вся эта беспощадная критика ничтожества полубога, не вызваны ли они только ревностью, только болезненным сознанием того, что любимая им женщина принадлежит не ему, Ивану Войницкому, а этому полубогу!..

В пересказе основы содержания «сцен» я вскользь лишь упомянул также о докторе {92} Астрове, одном из наиболее характерно очерченных типов «сцен». Этот доктор Астров увлекается Еленой. Красота молодой женщины действует на него чисто внешним образом. Он силой целует ее, сознавая, быть может, что Елене он нравится. Он с известным сожалением прощается с ней, когда та уезжает, но вместе с тем и рад ее отъезду. «Я увлекся, — говорит он ей на прощание, — целый месяц ничего не делал, а в это время люди болели, в лесах моих, лесных порослях мужики пасли свой скот… Итак, куда бы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение… Я шучу, конечно, но все же… странно, и я убежден, что если бы вы остались, то опустошение произошло бы громадное. И я бы погиб, да и вам бы… не сдобровать. Ну, уезжайте. Finita la comedia!»

Доктор Астров — убежденный пессимист, но, как все почти пессимисты, в тайниках души своей носит богатые залежи идеализма. «Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю», — говорит он и тут же задумывается над вопросом, помянут ли добрым словом его и ему подобных работников на ниве житейской те, которые будут жить через сто-двести лет и для которых они теперь пробивают дорогу. Астров любит леса, он с любовью, с увлечением говорит о пользе для общей культуры лесонасаждений. Пессимист совершенно забывает только что произнесенные им слова полнейшего индифферентизма и, как поэт, говорит о посаженной им молодой березке…

Мне остается теперь поговорить о том, как исполняется «Дядя Ваня» артистами Художественно-Общедоступного театра.

Об игре г. Лужского в роли профессора Серебрякова я уже говорил. Я искренно советовал бы артисту отказаться от утрировки этого и без того недостаточно обрисованного типа. Утрировкой яркости ему не придашь.

Жену профессора играет г‑жа Книппер. И здесь мне приходится прежде всего указать на слишком приподнятое исполнение артисткой изображаемого ею лица. Г‑жа Книппер слишком уже подчеркивает «усталость» Елены Андреевны и доводит эту усталость до степени трагизма. Между тем Елена Андреевна самый будничный тип молодой женщины, без любви живущей рядом со старым, нелюбимым мужем. Про нее Войницкий говорит: «Полюбуйтесь, ходит и от лени шатается». «Вы целый день жужжите, все жужжите — как не надоест, — отвечает ему Елена Андреевна, — я умираю от скуки, не знаю, что мне делать». Вот основная черта характера молодой женщины: «*Не знаю, что мне делать*». Мне кажется, если бы г‑жа Книппер отказалась от нотки трагизма и больше подчеркнула лень, безвольность изображаемого ею лица (припомним — несколько раз в течение действия драмы она говорит о своей застенчивости, о том, что она «нудная», «эпизодическое лицо»), то она могла бы создать прекрасный правдивый образ жизненно правдивого типа, начертанного автором.

Перехожу к дяде Ване, которого изображает г. Вишневский. Дядя Ваня ему совершенно не удался. Ни по внешнему виду, ни по духовному, так сказать, облику г. Вишневский не был дядей Ваней. Дядя Ваня прежде всего умный, образованный человек, правда, он работал, как простой приказчик в имении, но в то же время он не переставал жить духовными интересами. Дядя Ваня далее вовсе не грубая, страстная натура, это скорее мягкий, нерешительный характер, тоже один из «нудных» людей. Его вспышка неудержимого гнева, доводящего его до покушения на убийство, должна быть пароксизмом неврастеника, а не проявлением грубой, сильной воли. «О, что я делаю, что я делаю!» — говорит он после неудавшегося выстрела. Пароксизм прошел, и дядя {93} Ваня болезненно сознает всю нелепость своего поступка. Только при таком толковании понятно отношение дяди Вани к профессору после выстрела. Он просит у него прощения, и профессор, бывший его полубог, опять берет верх над больной волей дяди Вани и даже снисходит до троекратного поцелуя при прощании. И дядя Ваня не только принимает эти поцелуи, но и возвращает их.

Промелькнула вспышка стремления сбросить с себя цепи рабства, зажить своей самостоятельной жизнью, вспышка эта чуть-чуть не довела его до преступления, и серые будни вновь захватили «нудного» человека, он смирился, и только когда он вновь остался с Соней за их общим рабочим столом, из груди его вырвался стон пережитого отчаяния: «Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело».

Г. Станиславский — в роли доктора Астрова и г‑жа Лилина — в роли Сони ближе всего подошли к замыслам автора. Исполнение их дышало той неподдельной правдой, которая так подкупающе действует на зрителей и которая так необходима в изображении правдивых типов Ант. Чехова.

Поставлены «сцены из деревенской жизни» на Художественно-Общедоступном театре поистине художественно.

От каждой сцены так и веет настоящей, не театральной деревней. Как хороша, например, превосходная декорация белого колонного с хорами зала барского деревенского дома! Это именно одна из 26 комнат старого помещичьего дома. А как художественно просто и до мелочей жизненно задумана картина рабочего уголка дяди Вани. Налево за старым письменным столом, заваленным счетами и бумагами, работают дядя Ваня и Соня, посредине у большой печки, перерезывающей комнату на две части, на старом кресле поместилась со своим вязаньем старая няня, около нее «приживал» Телегин, тихо наигрывающий на гитаре, а там, направо, за круглым столом с низенькой лампой под абажуром сидит и читает старуха Войницкая, «одним глазом смотрящая в могилу, а другим ищущая в своих умных книжках зарю новой жизни».

И тихо, тихо в комнате. «Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно…», — говорит уезжающий Астров, и… тяжело, тяжело на сердце дяди Вани и его неизменной помощницы Сони. Но наступит час, и снимется с сердца их тяжесть, и наступит для «нудных» людей желанный отдых.

## 7. Старик <Н. Е. Эфрос> Из Москвы «Театр и искусство», СПб., 1899, № 44

<…>[[125]](#endnote-119) Я невольно подошел к другой характерной особенности чеховских пьес, к тому, что можно назвать его манерою. Чтобы понимать их, надо быть втянутым в их атмосферу. Со стороны смотреть нельзя. Зритель должен жить всецело настроениями — автор умеет этого добиться. Драмы Чехова — пьесы настроения прежде всего. Но он далек от ухищрений декадентов и символистов, ему не нужны какие-то особые кадансы, повторение тех же слов, искусственный туман, дающие настроение «жизни» как будто в гипнозе. Он остается верным учеником {94} своих великих учителей-реалистов, не нарушая основной традиции нашего художественного слова. Но он умеет выбирать детали, умеет группировать их так, что они дают требуемое душевное состояние. Для чего другим приходится прибегать к средствам искусственным и приемам, позаимствованным у музыки, — того Чехов достигает при помощи обычных средств художественного слова.

Из того, что я говорил, ясно, что и в исполнении этой пьесы [«Дядя Ваня»] меня интересует прежде всего не изображение того или иного лица, не игра того или иного актера, а сохранение на сцене «чеховского настроения»[[126]](#endnote-120). Если оно не ослаблено, а усилено, сделано еще более сильным и заразительным, — инсценировка пьесы пришла автору на помощь и, следовательно, хороша. Художественный театр сделал в этом отношении очень много. Его режиссеры и актеры прекрасно поняли, в чем сила пьесы и ее главный смысл и прелесть, и все сознательно направлялось к достижению возможно полного эффекта в этом направлении. И декорации, и режиссерская mise en scène, и тон игры большинства исполнителей проникнуты этим взглядом и почти на всем протяжении пьесы достигают великолепно цели. Зритель во власти пьесы. Досадно только, что кое-где, и иногда в моментах важных, постановка вдруг сбивается с пути. Таков финал 2‑го акта, по настроению у Чехова — особенно сильный, а в Художественном театре — особенно слабый, и финал 3‑го, где почему-то понадобилось заставить всех на сцене забиться в шумной истерике, и поднялся, прежнее грубое слово, — настоящий гвалт. Впрочем, это обычный грех этого театра — страсть к большому шуму… Я, сознаюсь, здесь совсем растерялся, и сразу оборвались все нити, крепко связывавшие меня с происходившим на сцене. Та же излишняя крикливость и экспансивность в сцене примирения Сони с мачехой, и, пожалуй, очень многим она показалась не только лживой, но и смешной, что совсем не входило в расчет автора. Тут вина не исполнителей, а того, кто ставил пьесу[[127]](#endnote-121). Это — ошибки в тонкой, хрупкой пьесе, как «Дядя Ваня», — очень грубые, и я никак не пойму, каким образом такие чуткие режиссеры, сделавшие пьесе несколько генеральных репетиций, не заметили, что тут круто свернули в сторону и изменили своему верному плану. Были и еще недочеты помельче, но об них, как и об очень многих удачных деталях, говорить не приходится. В режиссерском отношении много удачнее малоблагодарный вступительный акт, где несколько хороших новшеств в планировке сцен, в том, что за кулисами зовут «местами», и особенно последний, где настроение выдержано великолепно, нет лишнего штриха, ни одной хитрой затеи, которыми подчас сильно грешат в этом театре, и все мелочи подобраны так, что целое — безукоризненное. В общем, во всяком случае, это был Чехов, не транспонированный a la Невежин[[128]](#endnote-122), как это было, говорят, с «Чайкой» на вашей Александринской сцене, а это — главное.

Надо бы дать отчет об отдельных исполнителях, из которых некоторые делали свое дело очень хорошо, некоторые — послабее. Но письмо переросло меру, и я пока ограничусь этим общим замечанием. Не могу только не отметить г‑жу Лилину — Соню, которая всю роль провела с поразительной правдою и простотою, а последний монолог произвел исключительное, неизгладимое впечатление, — столько было в нем глубокого, сосредоточенного горя и вместе лучезарной красоты. Этот монолог, который безвкусные люди находят и длинным, и сентиментальным, и неправдивым, чуть что не глупым, кажется мне снопом ярких солнечных лучей, вдруг ворвавшихся в кромешную {95} тьму. И от передачи г‑жи Лилиной такое впечатление только еще усилилось, и было на душе и мучительно, и сладко от этого безнадежного утешения, что пройдет пора, «мы отдохнем» там, далеко за пределами многогрешной и многострадальной земли. Я не могу сказать, большая ли это артистка. Может быть, тут только счастливое совпадение личных данных и настроений с требованием роли. Но эта роль лучшей исполнительницы вряд ли дождется, по крайней мере, в финальном аккорде роли, которой заканчивает и всю пьесу.

## 8. Н. Рок <Н. О. Ракшанин>[[129]](#endnote-123) Из Москвы. Очерки и снимки «Новости и Биржевая газета», СПб., 1899, 6 ноября

<…>[[130]](#endnote-124) Новые драматургические приемы должны были породить и новые способы воплощения драматического произведения на сцене. В этом отношении у нас точно так же сказано «новое слово» и честь его произнесения принадлежит молодому Художественно-Общедоступному театру. Без малейшего преувеличения я могу сказать, что, присутствуя на представлении «Дяди Вани», испытываешь действительно громадное эстетическое наслаждение, именно потому, что в течение четырех часов пребываешь в чистой «литературной» атмосфере, дышишь «литературным» воздухом… Я употребляю слово «литературный» в том смысле, как употребляется слово «музыкальный». «Дядя Ваня» исполняется на сцене у нас именно литературно, то есть с глубоким и трогательным пониманием истинного смысла, художественного значения и особенности произведения. Художественный талант автора, может быть, и удалившегося на несколько исключительный путь, но тем не менее прекрасно осуществляющего свою задачу, соединился тут с художественным талантом режиссера, и это единение создало нечто воистину прекрасное и сильное, нечто такое, перед литературностью чего невольно должны преклониться даже наиболее отчаянные враги «направления настроений».

На меня лично тщательная и заботливая постановка драматического произведения производит очень сильное впечатление, главным образом потому, что она представляется мне делом трогательным. Меня поражает та братская любовь, с которой литератор Вл. Немирович-Данченко ставит литератора А. П. Чехова, стремясь к тому, чтобы все подробности воплощения пьесы на сцене создавали звучный аккорд, долженствующий вызвать именно то настроение, во имя которого работал автор. Эта трогательная заботливость литератора-режиссера по отношению к литератору-автору сказалась уже и в прошлом году при постановке «Чайки», — теперь она выступает еще ярче и определеннее при постановке «Дяди Вани». Слушайте и судите сами.

Общий тон исполнения, тот темп, в котором оно ведется, правильное размещение пауз, блестящее распределение ролей, колоссальная работа по их разработке, работа, в которой одинаково участвовали и отдельные исполнители, и режиссер, и, наконец, удивительная постановка, вполне гармонирующая со всем настроением произведения, — все это {96} заслуживает высокой, восторженной похвалы. Мало того: это заслуживает глубокого удивления. Мне приходилось уже в прошлом году писать, как исполняется у нас «Чайка», и теперь я не буду повторяться: «Дядя Ваня» ведется в том же темпе, причем, однако, тут чаще, чем в «Чайке», проступают красочные места, великолепно оттеняемые именно изменениями в темпе. Пьеса разыгрывается точно «по нотам», подчиняясь вдохновенному движению дирижерской палочки. В общем получается нечто удивительно прекрасное, хотя, может быть, далеко не всем доступное, а для многих и утомительное. Как действующие лица произведения, так и его тягучее воплощение на сцене могут показаться очень и очень многим утомительно скучными. Нудность — отличительная черта исполнения, как и характернейшая особенность действующих лиц произведения. Стоит, однако, вникнуть в самый смысл того, что написал Чехов, стоит проникнуться настроением его, и тогда станет совершенно очевидно, что темп и тон воплощения пьесы на сцене не могут быть иными, ибо в противном случае получился бы тот диссонанс, который оказался при петербургской постановке «Чайки» и который привел к провалу этого, в сущности, замечательного произведения.

Последняя пьеса Чехова, кроме того, дает значительный простор для режиссерской работы в сфере внешней обстановки. И я утверждаю, что тут художественное чутье режиссера сказалось с особенной силой. Постановка является стильной, в самом точном значении слова, — все в ней строго обдумано и строго соответствует настроению пьесы. Декорации второго, третьего и четвертого актов в этом отношении бесподобны: и столовая с узкой и прямой лестницей в антресоли, и деревенский зал с круглыми колоннами и хорами, с мебелью из карельской березы и белыми стенами, от которых веет холодом безысходной скуки, и комната — одна из немногих действительно жилых комнат барского дома — комната дяди Вани, с различными закоулками, загроможденная мебелью, с неуклюже выпяченной печью, маленькими окнами, низким потолком и стрекочущим за печкой сверчком, — все это воистину великолепно и производит впечатление, вполне соответствующее тому, которое должна производить пьеса[[131]](#endnote-125).

Особенно, мне кажется, удивительно задумана именно обстановка последнего акта. Скучная, чуждая надежд на будущее, заглохнувшая жизнь дяди Вани и его верной спутницы — бедной Сони, точно так же утратившей всякую надежду на счастье, должна протекать именно в таком неуклюжем, как будто бы уютном, но безысходно нудном склепе, каким являются апартаменты героя пьесы… Я думаю, что именно благодаря внешней обстановке этого акта зритель особенно ощущает ужас того бесконечного и тоскливого существования, которое предстоит главным действующим лицам произведения, остающимся доживать свой век среди обстановки, точно аккомпанирующей их душевному настроению. Зритель чувствует себя подавленным и тем, что происходит на сцене, и ее обстановкой, — а когда момент естественного оцепенения проходит, он с воодушевлением аплодирует и исполнителям, и режиссеру, охваченный понятной благодарностью за навеянные чувства и мысли…

## **{****97}** 9. Петр Кичеев[[132]](#endnote-126) «Эдда Габлер» «Русское слово», М., 1899, 20 ноября

Психопатологическая драма Ибсена «Эдда Габлер», поставленная на днях на сцене Художественно-Общедоступного театра, привлекла далеко не полный зрительный зал. Причиной этому, по всей вероятности, — то, что драма эта как в чтении, так и в сценическом воспроизведении производит слишком тяжелое, удручающее впечатление.

Исполнение драмы Ибсена «Эдда Габлер» на сцене Художественно-Общедоступного театра нельзя назвать вполне безукоризненным. В общем, правда, оно очень хорошо, некоторые исполнители не оставляют желать ничего лучшего; есть одна артистка, игру которой прямо-таки можно назвать «верхом совершенства»; но зато в исполнении некоторых ролей встречаются такие «крупные недочеты», которые идут прямо-таки в разрез с авторскою характеристикой действующих лиц и делают эти лица не совсем верными жизненной правде образами.

Не оставляют желать ничего лучшего своею игрой г‑жа Самарова (Юлия Тесман) и г. Вишневский (член суда Бракк). И та и другой своею удивительно «образною» и до мельчайших деталей «выразительною» игрой дали два совершенно из действительной жизни выхваченные типа: первая — добродушнейшей, беззаветно любящей своего племянника старушки-тетки, создавшей себе из него и из всего его касающегося «один свет в глазу»; второй — сытого, спокойного, вполне собой довольного жуира-дельца, несомненно, значительно-таки уже помятого жизнью и тем не менее еще не уходившегося, очень легко смотрящего и на жизнь, и в особенности на отношения к женщинам.

Превосходна и прямо-таки «верхом совершенства» была игра г‑жи Скарской, выступившей в трудной, в сущности, небольшой, крайне неблагодарной, но в высшей степени переполненной «душевными настроениями» роли г‑жи Эльфштедт[[133]](#endnote-127). Г‑жа Скарская своим исполнением дала такой поэтический и в то же время жизненно верный образ существа, органически, почти бессознательно чувствующего в мире и в человеческих отношениях «высшие правду, красоту и смысл жизни», что можно было залюбоваться созданным ею образом. И сколько силы, сколько нервного подъема в игре этой совсем еще молодой артистки!.. Как она провела сцену признания с Эддой в первом действии драмы! А весь второй акт и, наконец, потрясающую по своей нервности сцену третьего акта, когда Эльфштедт узнает, что Левборг сжег рукопись!.. Да, все это — такие перлы сценического воспроизведения, такие шедевры «артистического вдохновенного творчества», какие встречаются не часто и дают полное право утверждать, что те артистические силы, которые на них способны, имеют полное право называться из ряда вон выходящими силами, и им предстоит, бесспорно, блестящая артистическая будущность.

Выступившая в роли Эдды Габлер г‑жа Андреева играла очень красиво и хорошо. Во-первых, внешняя сторона ее исполнения вполне безукоризненна. Все движения ее чрезвычайно пластичны, художественно-красивы, картинно-образны. Голос не оставляет желать ничего лучшего. Выразительность лица — большая…

{98} И тем не менее она не была совсем даже похожею на ту Эдду Габлер, которую сочинил (да еще не «сочинил», а с живой натуры списал) Ибсен в своей психопатологической драме. В ее интерпретации Эдда Габлер является какою-то черствою, совсем бессердечною, уставшею только жить, мрачною мизантропкой, страдающею «психическим угнетением». Если бы это было в действительной жизни так, ничего и не случилось бы из того, что происходит в течение всех четырех актов ибсеновской «Эдды Габлер».

Да, ибсеновская Эдда Габлер, правда, тоже надорванный, душевнобольной человек. Но это не мрачная мизантропка, страдающая психическим угнетением. Это — «pur sang» [чистокровная — фр.] истеричка, доведенная до такой формы физического недуга и уродливым, может быть, воспитанием, и всем тем образом жизни, который выпал на ее долю до выхода замуж. Это — совсем сбитая «со всех толков» женщина, мечущаяся всем своим «внутренним я», если так можно выразиться, из одной стороны в другую, «как в колоколе язык», по меткому выражению народа. У нее нет ни настоящих идеалов, ни настоящих желаний, ни точно ей самой понятных даже чувств и душевных настроений… Про себя она, например, говорит, что она «умеет только одно». Она, изволите ли видеть, «умеет только скучать до смерти!». Это в ее устах — очень характерная, удивительно «патологически верная» фраза. А раз это так, то такие «патологические субъекты» во всех своих жизненных действиях, поступках и даже движениях, что называется, «рвут и мечут». В этом «рванье и метанье» нет места бессознательному поклонению красоте, которым бредит Эдда. В них же — и ключ в разгадке тайны ее любви к Левборгу, ненависти к Эльфштедт, не то отвращения, не то презрения к мужу. Для воспроизведения такого образа нет и не может быть места тому меланхолическому тону, которым сначала до конца и очень выдержанно ведет всю роль г‑жа Андреева.

Мне говорили, что в сезоне прошлого года г. Станиславский исполнял роль Левборга лучше, чем провел ее в спектакле 15 ноября[[134]](#endnote-128). Я не скажу, что и на этот раз он исполнял ее плохо. У него было несколько хороших мест, как, например, в сценах, когда Левборг, оскорбленный недоверием Эльфштедт, умышленно напивается на глазах у нее и у Эдды. Но зато другие места роли Левборга совсем не удались г. Станиславскому. Они вышли у него слишком «деланными», как будто «заученными» и производили впечатление чего-то такого… чего не должно было быть.

Всех неудачнее исполнение г. Москвиным роли доктора Тесмана, приват-доцента истории культуры. Тесман — человек хотя и не старый и очень добродушный, но бездарный и недалекий ученый педант, неприятный своей недалекостью, своею напускною серьезностью и манерой даже и о пустяках говорить фальшиво-деловым тоном. Это — тип ремесленника-ученого, свою внутреннюю бессодержательность не совсем искусно прикрывающего серьезною тогой ученого. Ничего подобного не дал своею игрой г. Москвин. Его Тесман был каким-то придурковато-суетливым, жизнерадостным гимназистиком, которого насмех зачем-то называют на сцене доктором и который «зря брешет» о том, что ему дадут какую-то кафедру и тому подобные несообразности. Местами г. Москвин сбивался на тоны, которые доминируют в исполнении им роли «Царя Федора», и вообще был в такой пьесе, как «Эдда Габлер» Генриха Ибсена, «совсем не ко двору».

## **{****99}** 10. Пр. Пр. <псевдоним не раскрыт>[[135]](#endnote-129) Художественный реализм. По поводу постановок Художественно-Общедоступного театра. Опыт критики М., Типография газ. «Театральные известия», 1899

### I

Молодой Художественно-Общедоступный театр в продолжение первого же года своего существования успел обратить на себя исключительное внимание московской публики. То обстоятельство, что наряду с сильными симпатиями, которыми пользуется молодой театр со стороны одной части публики, на долю его приходятся некоторые антипатии со стороны другой, — еще больше подтверждает ту мысль, что по постановке дела он признан за нечто далеко незаурядное в области сцены. Всё, как восхваления, так и осуждения по адресу Художественного театра, находившие себе место в нашей периодической печати, имело по преимуществу частное значение, касаясь лишь исполнения отдельных ролей и очень мало останавливаясь на общих постановках целых пьес. Между тем постановочная часть в Художественном театре играет настолько важную роль, что очень часто зрителю оказывается трудным определить, где кончается режиссерское вмешательство и где начинается исполнение по личному замыслу актера. Иногда успех или неуспех игры актера, доставаясь всецело на долю самого исполнителя, должен был бы быть скорее отнесенным к режиссеру как к главному виновнику и того и другого. Ни одной крупной силы во всей многочисленной труппе Художественного театра мы не находим, и если только мы любуемся действительно прекрасными образцами исполнения в «Царе Федоре», «Смерти Иоанна Грозного», «Извозчике Геншеле», то в гораздо большей степени благодаря таланту режиссера, чем отдельным актерам.

Но не в этом главная особенность Художественного театра и не в этом причина его успеха. Что режиссерская рука в этом театре простирается дальше, чем в другом, — это, пожалуй, и не может особенно интересовать публику.

Главная особенность его заключается в стремлении, как выражено в отчете Художественно-Общедоступного театра за первый год его деятельности[[136]](#endnote-130), «внести в русское сценическое искусство новую струю, вывести его из рамок рутины и шаблона» и в посильном осуществлении этого стремления. Широкая же власть режиссера, вмешивающегося даже в детали игры отдельных артистов, лишь дает лишние шансы на успех задуманного дела.

Мы не могли знать, в чем, собственно, заключалась эта новая струя, которую театр брался внести в русское искусство, прежде чем не познакомились с образцами его постановок. Наименование театра «Художественным» нисколько не могло помочь разрешению этой загадки. Какой театр не захочет, чтобы его постановки были художественны, и вообще какой автор не хочет, чтобы его произведение было художественно? И хотя понятие художественности, особенно у большой публики, далеко не всегда определенно и достаточно ясно, тем не менее все сходятся на том, что художественность есть {100} нечто весьма хорошее. И вот название театра «Художественным» оказалось для публики однозначащим с названием его «хорошим». Вышло и самоуверенно, и ненужно, так как эпитет «художественный» осведомил публику лишь о том, что театр будет «хорош».

Как же, оказалось, понимают художественность основатели молодого театра? При первом взгляде на такие постановки, как «Царь Федор», «Чайка», «Шейлок», «Смерть Иоанна Грозного», «Извозчик Геншель», мы замечаем, что она сводится к так называемому *художественному реализму*. <…>[[137]](#endnote-131)

### II

Рассматривая репертуар Художественно-Общедоступного театра, мы должны признать, что он состоит из прекрасных образцов драматической литературы. Такие пьесы, как «Шейлок», «Царь Федор Иоаннович», «Чайка», «Извозчик Геншель», являются одними из лучших произведений художественного творчества. Ставятся они с замечательной тщательностью и с подробным обдумыванием каждой мелочи. Это-то увлечение в сторону деталей заставляет иногда режиссеров Художественного театра делать более существенные промахи, какие, например, были допущены при постановках «Шейлока» и «Счастья Греты» и которые послужили причиной провала этих пьес.

Из драматической трилогии гр. А. К. Толстого на сцене Художественного театра поставлены пока две пьесы: «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович». Лучшей пьесой в трилогии является вторая — «Царь Федор Иоаннович». Это — простая, понятная и в высшей степени прекрасная историческая драма. Значительно ей уступает первая пьеса — «Смерть Иоанна Грозного» и самая слабая третья — «Царь Борис». Каждая из пьес трилогии названа автором трагедией, это — крупная ошибка автора, вводившая не раз в заблуждение актеров, игравших в этих пьесах. <…>[[138]](#endnote-132)

Наоборот, каждая из них включает в себе все черты драмы. В «Царе Федоре» это наиболее ясно, так что постановка этой пьесы не могла возбуждать никаких недоразумений. Ее ставили как драму со всеми самыми строгими требованиями художественного реализма. При постановке же «Смерти Иоанна Грозного», пьесы, где центральной фигурой является Грозный, возведенный почему-то всеми игравшими его раньше в лицо трагическое, пришлось идти наперекор взглядам на этот счет публики и критики. Грозный, в передаче г. Станиславского, — человек со всеми свойственными человеческому характеру чертами, человек, каким его нам описывает история плюс каким он обязательно должен был быть, будучи человеком. В таком низведении образа Грозного с высот героической трагедии на степень человеческой драмы сказалось тонкое чутье художника-режиссера[[139]](#endnote-133).

То обстоятельство, как было встречено некоторой частью публики такое толкование роли Грозного и насколько удачно это толкование было применено на деле — особенного значения иметь не может. Первое произошло вследствие тех рутинных взглядов на сценическое искусство, которых держится и публика, и критика; второе — вследствие неподходящих внешних данных исполнителя для полной и верной передачи задуманного. Одно глубокое художественное понимание образа Грозного, какое нам показал г. Станиславский в своей игре, имеет уже то важное значение, что воспитывает в обществе истинные эстетические понятия, хорошие вкусы и верные взгляды на задачи сцены.

Постановка пьесы отличается той же художественностью, что и постановка «Царя Федора Иоанновича», которая в свое время была очень обстоятельно и вполне справедливо оценена. Особенно {101} хороши в этом отношении первая картина «Боярская дума» и шестая «Замоскворечье». <…>[[140]](#endnote-134)

Следующими в отношении художественности постановками могут считаться постановки «Извозчика Геншеля», «Антигоны», «Чайки» и «Дяди Вани». К сожалению, исполнители главных ролей в этих пьесах значительно уступают общей постановке их. В игре артистов мы не видим того глубокого художественного понимания этих чудных образцов драматической литературы и той богатой техники в исполнении задуманного, какие нам представляет режиссерская сторона.

Всего ярче искусство режиссера сказалось в постановке «Извозчика Геншеля», который, поставленный на двух других сценах, не произвел и сотой доли того впечатления, которое он производит на сцене Художественного театра. 4‑й акт «Извозчика Геншеля» представляет собой шедевр режиссерского искусства. Это целый ряд в высшей степени художественно воспроизведенных сцен из жизни немецкого кабачка, и на фоне этой жизни рельефно и естественно продолжает развиваться главный сюжет пьесы. <…>[[141]](#endnote-135)

«Антигона» поставлена с большим вкусом и с тщательным соблюдением колорита классического мира. Такая постановка производит наилучшее впечатление, какое только могут произвести в наше время пьесы древних классиков.

Что касается чеховских пьес — «Чайки» и «Дяди Вани», то они несомненно в отношении постановки представляют наибольшие трудности. Особенность их заключается в массе мелких штрихов, которыми очерчена современная жизнь, — сложная, нервная, больная. Каждая мелочь, в той или другой степени характеризующая нашу нудную, неудовлетворенную жизнь, подмечена здесь чутким умом художника. И если в постановке все эти мелочи не будут переданы, характерная сторона современности ускользает и остается один только голый сюжет, не новый и не интересный. Вот почему «Чайка», поставленная в Петербурге по рутинным приемам, никакого успеха не имела. Здесь нужны не приемы ремесленника, каким у нас сплошь и рядом является режиссер, а чутье художника. И вот такими художниками явились режиссеры Общедоступного театра, которые сумели дать этим чудным пьесам соответствующую форму, вдохнуть в них жизнь и создать таким образом из них высшие образцы искусства.

«Дядя Ваня» поставлен еще тщательнее «Чайки», но зато и менее ровно. Здесь нельзя не упрекнуть режиссеров в излишнем подчеркивании мелочей жизненных, но совершенно не важных. Такое кокетничанье реализмом постановки сильно нарушает художественность впечатления. Все, что происходит на сцене в течение 3-4 часов, сводится к тому, чтоб произвести одно цельное впечатление *идеи* пьесы, а каждый момент на сцене должен представлять собою картину художественно воспроизведенной жизни. Сцена — не выставка домашней утвари или человеческой культуры, где можно каждый предмет рассматривать отдельно. Она всеми своими средствами должна производить одно общее впечатление, поэтому нужно хорошо обдумать, в какой степени каждая мелочь должна участвовать в достижении такой цели. В «Дяде Ване» это упущено из виду. Такие штрихи, как гром, шум отъезжающих экипажей, сценка с курицей, гитара, сверчок и тому подобное, слишком резки. Они до такой степени резки, что производят самостоятельное и довольно сильное впечатление, а это ни в каком случае не должно допускаться, так как они должны служить общему впечатлению, оставаясь, насколько возможно, сами по себе незаметными. Отодвинув же их на задний план, то есть низведя до степени фона, и представив немного ярче вещь первостепенной важности — образ дяди Вани, мы получим ту чудную {102} гармонию, которую стремится дать сцена. <…>[[142]](#endnote-136)

Несмотря на эти сравнительно небольшие недочеты, достоинство постановок Художественного театра слишком велико, чтоб его можно было хотя приблизительно выразить словами. Если трудно, почти невозможно передать словами впечатление от хорошей картины или музыкальной пьесы, то еще труднее говорить о впечатлении от сцены, соединяющей в себе, как в фокусе, все роды искусства и пользующейся всеми средствами, чтоб передать *прекрасное* и *величественное*. Нужно самому посмотреть такие перлы сценического искусства, как «Царь Федор Иоаннович», некоторые сцены из «Смерти Иоанна Грозного», 4‑й акт «Геншеля», «Чайку», «Дядю Ваню», некоторые места из «Шейлока», чтобы понять, до какой высоты может подняться искусство при честном, преданном отношении к нему и при истинном понимании его сущности и задач. Это, однако, не предельная высота, которой может достигнуть искусство. Театр еще очень молод, и эта молодость сказывается как в промахах при постановках, так особенно и в игре артистов, меж которыми многие не без крупного дарования, но это дарование еще далеко не развернулось. Верный же путь, на котором они стоят — и режиссеры, и артисты, — обеспечивает их хорошему делу полный успех, торжество свободного искусства, наивысшее выражение *идеальной красоты* и *прекрасного*.

## 11. И. Игнатов[[143]](#endnote-137) «Одинокие», драма в 5‑ти действиях Герхарта Гауптмана (Художественно-Общедоступный театр, спектакль 16 декабря) «Русские ведомости», М., 1899, 18 декабря

«Einsame Menschen» [«Одинокие люди» — нем.] Гауптмана и «Одинокие» на сцене Художественно-Общедоступного театра — не вполне одно и то же. Обе пьесы отличаются друг от друга и психологией главного действующего лица, и задачей, которую имел в виду автор, и впечатлением, производимым на читателя и зрителя. Прежде всего вот в коротких словах содержание гауптмановской пьесы. Доктор Иоганн Фокерат женится на молодой девице, образование и развитие которой не соответствуют его собственным. Он — мыслитель и ученый, весь живущий в своих философских взглядах и в своем ученом сочинении; она — любящая, глубоко и сильно чувствующая женщина, по своему недостаточному образованию неспособная понять сочинения мужа. Иоганн любит свою работу, свои общественные и философские взгляды, но это не тип кабинетного немецкого ученого, довольствующегося несколькими минутами развлечения в семье, чтобы потом приняться за кабинетную работу. Ему нужно сочувствие близких, нужен стимул, нужна опора в беседе, в обсуждении интересных для него вопросов с женой или друзьями. Но друзей нет: он оттолкнул их от себя тем, что не отозвался на передовые идеи времени и продолжал идти своим собственным путем. И вот он одинок. Все, что он считает лучшим в себе, святая святых его души, закрыто для {103} домашних, для жены, для единственного оставшегося верным, но недалекого и неразвитого друга. Он живет в безнадежном сознании полного душевного одиночества до тех пор, пока судьба случайно не сталкивает его с «родственной душой», цюрихской студенткой, столь же одинокой, как он, и столь же заинтересованной в близких его сердцу вопросах. Они делятся мыслями, и их стремления оказываются одинаковы. Они ищут частых бесед друг с другом, интересных споров, долгих прогулок вместе. Оба искренно считают свои взаимные отношения за дружбу и не помышляют о любви. Но окружающие видят опасность этого сближения, по-своему объясняют их уединенные прогулки и видят единственное спасение в немедленном отъезде временной собеседницы Иоганна Фокерата. Студентка уезжает, и перед Иоганном рисуется вновь прежняя одинокая жизнь; после того как судьба поманила его лучшими перспективами, одиночество представляется особенно мучительным, и в припадке невыносимой тоски Иоганн лишает себя жизни. Несоответствие взглядов, отсутствие духовной связи между супругами, печальные результаты, следующие из такого положения, — сколько пьес, романов и повестей было написано на эту тему! Как много лет прошло с тех пор, когда была написана, например, герценовская статья «По поводу одной драмы»[[144]](#endnote-138)! Пьеса Гауптмана представляет талантливые перепевы старой истины: «в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань». И конь может быть прекрасен, и лань способна возбуждать все наше сочувствие, но, принужденные вместе везти телегу жизни, они терзаются и страдают, и эти терзания становятся тем ужаснее, что для них нет виновника, кроме той колоссальной и при данных условиях непоправимой ошибки, которая привязала друг к другу два столь различных существа.

В Художественно-Общедоступном театре была модернизирована если не эта старая (хотя, может быть, и вечно юная) тема, то психология главного действующего лица, а с ней вместе потерпела изменения, конечно, и драма. Иоганн гауптмановской пьесы — лицо, возбуждающее симпатии читателя; он — эгоист лишь постольку, поскольку теоретические вопросы поглощают его мысли и скрывают от него страдания любящих и даже любимых существ. Он дает чувствовать окружающим свою неудовлетворенность, но ни в раздражении, с которым он относится к жизненным мелочам, ни в тоске, которую ощущает после тщетных попыток заинтересовать своими теориями близких людей, нет ничего болезненного и неустойчивого. Напротив, он рекомендуется как человек, имеющий вполне выраженную индивидуальность и способный противопоставить наиболее распространенному среди его друзей направлению свои собственные теоретические взгляды. Г. Мейерхольд, исполнявший роль Иоганна, сделал из него совершенного неврастеника, человека развинченного и неустойчивого, страдания которого всего скорее возбуждаются несоответствием между размерами амбиции и количеством амуниции. Он не только раздражается жизненными мелочами, но мечется в раздражении; не только мучительно сознает свое духовное одиночество, но проявляет свои мучения в порывистых жестах, в беготне по комнате, в постоянном дрожании рук, в повышениях голоса, часто не соответствующих умеренности выражений. Перед нами тип неврастеника, неустойчивого, бессильного, нигде и никогда не способного найти удовлетворение. Его увлечение Анной представляется зрителю не глубоким чувством, основанным на взаимном понимании и сходстве стремлений, а временным капризом больного, может быть, жалкого по своим страданиям, но антипатичного по своему узкому эгоизму и по своей душевной дряблости. При таком освещении {104} меняется не только психология данного лица, — меняются и основная мысль драмы, и отношение зрителя к поставленному вопросу. У Гауптмана все действующие лица предъявляют к жизни законные требования на счастье. И Иоганн вправе рассчитывать на удовлетворение своих духовных запросов, и жена его имеет полное право на вознаграждение за ту массу любви, которую она вносит в семейную жизнь, и цюрихская студентка совершенно права в своем стремлении уйти от одиночества. Все правы, и все терзают друг друга, и никто не получает удовлетворения, и все одиноки, — и в этом одиночестве заключаются и предлагаемый автором моральный вопрос, и трагизм положения, из которого нет выхода. При других условиях, при другой обстановке каждый из них был бы счастлив. Но Иоганн, изображаемый г. Мейерхольдом, импульсивный, нервный, развинченный, не может быть счастливым ни при каких обстоятельствах: его болезненная дряблость будет всегда причиной его страданий, также как страданий близких ему людей. Таким образом, сложный вопрос: «кто виноват?» разрешается слишком просто, — и сочувствие зрителя, которое по замыслу пьесы должно было делиться между мужем и женой, теперь целиком переносится на сторону последней. И когда болезненный эгоизм приводит неврастеника к самоубийству, зритель чувствует облегчение, и будущее семьи видится ему не в таком безнадежном виде, в каком представлялось бы оно, если бы требования Иоганна не носили отпечатка болезненности и неустойчивости. Вечным ужасным призраком стояло бы перед женой воспоминание, что она была препятствием к счастью любимого человека, тогда как теперь утешением может служить то, что препятствие заключалось в болезненном состоянии мужа. Зритель выходит из театра значительно менее подавленным, чем в первом случае.

Следует ли из всего этого, что спектакль имел малый интерес? Конечно, нет. Представление «Одиноких» было в высшей степени интересно, как и большинство спектаклей в этом театре, внесшем так много нового и хорошего в театральное дело. О мастерской постановке, о полной иллюзии жизни, о великолепном ансамбле нечего и говорить. В этом отношении «Одинокие» стоят наряду с лучшими образцами в репертуаре данного театра. Исполнение большинства ролей было превосходно. Отметим естественную, простую и вместе с тем трогательную игру г‑жи Андреевой, так же простую и характерную игру г‑жи Самаровой и г‑жи Книппер, г. Санина и г. Москвина[[145]](#endnote-139).

## 12. <Без подписи> «Одинокие» «Новости дня», М., 1899, 31 декабря

Художественно-Общедоступный театр поставил вчера опять «Одиноких» Гауптмана. Все предшествующие спектакли, хотя приходились на канун праздников, время большого равнодушия публики к театрам, дали совершенно полные сборы и сопровождались исключительно крупным успехом. Болезнь нашего театрального хроникера, дающего отчеты о деятельности Художественно-Общедоступного театра, помешала дать своевременно отчет об этой пьесе и ее исполнении. {105} Восполняем теперь этот пробел, ограничиваясь несколькими, наиболее существенными замечаниями.

Пьеса возбудила большой интерес и, кажется, еще большие разноречия в суждениях и оживленные споры и в печати, и в публике. Только произведению с идеею глубокою и смелою, согретому истинным и искренним талантом, удается поднять такую волну споров, — и в ней одной — блестящее доказательство недюжинности «Одиноких». Недаром на Западе пьеса эта, сначала принятая, как и вообще Герхарт Гауптман, враждебно, скоро была признана почти всеми немецкими критиками шедевром и значится в числе боевых пьес современного репертуара. Впрочем, раздаются и враждебные голоса, и, например, даже большой поклонник Гауптмана, Ола Ганссон[[146]](#endnote-140), уничижительно называет «Одиноких» «книгою о маленьких людях для маленьких людей», «Ein Buch über kleine Leute für kleine Leute»… Но это — голоса единичные, диссонанс в общем хоре. На персонажах пьесы — яркая печать современности, в ее коллизиях, в стремлениях ее героев, в развиваемых в их разговорах взглядах — звучные отголоски новейших идейных течений, истоки которых — в ибсенизме, еще больше — в нашем русском романе. Недаром Гауптман, не скрывая пережитых им влияний, дал главному женскому лицу русское происхождение и ввел в пьесу большую цитату из Гаршина[[147]](#endnote-141). С полным основанием мог бы он назвать и Льва Толстого, веяние которого чувствуется в «Одиноких». Одна эта сторона должна бы сильно заинтересовать русскую критику. Драма Гауптмана — интересный пример для изучения литературных влияний, влияний серьезных и глубоких, так как Гауптман, писатель и человек, слишком смелый, самостоятельный и гордый, с закваской ницшеанца, чтобы служить моде и лишь в угоду ее вульгарным прихотям уснащать свое любимое произведение русскими деталями.

У нас пьеса, насколько можно судить по печатным отзывам и по высказываемым в обществе мнениям, понята не то что неверно, но несколько узко. Уже, чем должна бы быть понята эта драма широкого размаха, где отразилось так многое из пережитого самим автором, воспитанным в среде, весьма близкой той, где живет и терзается герой «Одиноких», Иоганнес, под руководством и влиянием таких же пасторов Пфейферов[[148]](#endnote-142). Гауптман всегда считал себя «одиноким», непонятым в лучших его порывах и стремлениях, и это больное чувство нравственного одиночества весьма обострялось теми неудачами, какими сопровождались попытки Гауптмана как скульптора и первые его шаги как поэта и драматурга. Несомненно, Гауптман рисовал Иоганнеса с себя, хотя, как приходилось слышать во время заграничных скитаний от людей, близко знающих автора «Einsame Menschen», — жизнь и пришедший наконец успех отлили его в несколько иную форму. Иоганнес — Гауптман с сильной идеалистической ретушью… Но драма Иоганнеса, драма нравственного одиночества, создаваемого непониманием окружающими, глубоко пережита автором.

В том, что эту драму, которая не современна и не нова в том лишь смысле, что она — одна из вечных, от которых человечеству не отделаться и которыми, в сущности, складывается весь нематериальный прогресс, но показана в ее новейшем фазисе и современнейших формах, — в том, что эту драму поняли несколько узко, пожалуй, виноват отчасти и сам автор. Он впал тут в тот же грех, в какой впадает постоянно имеющий большое влияние на его драматическое творчество Ибсен. У Ибсена форма проявления широкой идеи всегда какая-то узкая, конкретная оболочка темы — излишне будничная, символ — прозаичный. Для того, чтобы показать гибель великого ума и таланта, он не придумал лучшего, как заставить {106} Левборга потерять в пьяном виде рукопись гениального труда или заставил Сольнеса свалиться с высокой башни и так далее. Чуть не каждая драма Ибсена испорчена таким приемом, мескинностью [мелочностью] форм проявления идеи, творческого замысла. Принимать их a la lettre [буквально — фр.] немыслимо. То же и в «Одиноких». Если брать горе Иоганнеса так, как оно конкретно проявлено в драме, — получится если и не бессмыслица и ложь, то, во всяком случае, нечто довольно мелкое и пошлое, что за беда, говорят не желающие понять Иоганнеса и его драмы, что его сочинения не понимает его старозаветная мать или милая, но с ограниченным кругозором жена? Напечатает он свой труд — и его оценят, если труд действительно плод мысли новой и зрелой. Стоит ли подымать бурю из-за того, чтобы Анна Мар прожила в домике у Мюггельского озера еще несколько дней, и топиться оттого, что она уехала? И так далее. Да, пожалуй, автору следовало бы несколько иначе построить пьесу, выбрать внешние формы для нее пошире. Но стоит только не быть придирчивым и сделать то маленькое усилие мысли и воображения, без которого вы не оцените и ни одной почти ибсеновской драмы, — и смысл пьесы, в которой — глубокая драма одиночества сильного ума и возвышенного сердца, стремящихся, говоря модным словечком, «переоценить ценности» и найти новую дорогу, делается вполне ясным. Автор смело мог посвятить свою драму «тем, кто ее пережил», потому что кто же из нас, людей интеллигентного круга, в большей или меньшей мере не переживал ее, особенно в последнее время, когда, несомненно, начинается какая-то новая пора, и потянуло откуда-то, «быть может — из двадцатого века», как говорит Анна Мар, — новым воздухом? Все бродит. Отсюда столько крайностей, уродств, вся та идейная тарабарщина и в жизни, и в искусстве, от которой не страдают только ликующие и праздно болтающие…

Другая причина недоразумений — в особенностях исполнения. Роль Иоганнеса исполняется г. Мейерхольдом с чрезвычайной искренностью, с большим нервным подъемом. Живет человек на сцене всеми фибрами, до полной иллюзии. Есть моменты переигранные, «перенервленные», так сказать; но есть — замечательно мягкие, тонкие, например, та, трудная сцена, где Кэте пристает к Иоганнесу с письмом банкира. Тут так легко быть резким и пошлым… Но общий облик Иоганнеса исполнителем принижается, он излишне terre-à-terre [земной — фр.]. Иоганнес — не больной, но одинокий человек, он — совсем не герой из «Праздника мира». Слаб в Иоганнесе -Мейерхольде мыслитель, энтузиаст возвышенной мысли и смелого порыва, человек, который головою выше толпы. Он чудится нам Спинозою-юношей[[149]](#endnote-143), но попавшим в бурное, переходное время, когда нельзя спокойно мыслить в тиши, приходится гореть, когда все вопросы наболели, все стали «проклятыми». Это — сильный ум и благородная, женственно-мягкая натура, всегда строгая к себе и робкая в своих силах. Самый внешний облик Иоганнеса рисуется при чтении иным. Автору справедливо хочется, чтобы в нем был аристократизм и было немного дитя, и он оттеняет его Брауном, узким радикалом, грубым и прямолинейным. Когда Анна Мар делает Иоганнесу в лицо восторженную характеристику, зритель, особенно не читавший ранее пьесы, верит ей с трудом. Он не чувствует обаяния личности героя «Одиноких», — и драма принижается, делается ординарнее.

Приблизительно то же и относительно Анны Мар, которую г‑жа Книппер играет умно, но малообаятельно. И мы боимся, что в публике готовы принять Анну за {107} «синий чулок», во всяком случае, — за резонерку, в которой ума больше, чем сердца. Может быть, мы и ошибаемся, не станем настаивать, — но нам кажется, что Гауптман писал протест против этого «синего чулка», в образе Анны был искренним защитником женской самостоятельности и женского образования и, увлеченный тургеневскими героинями, хотел сказать, что новый путь, по какому так успешно идет современная женщина, не убьет в ней и женщину.

В Анне рисуется нам примирение крайностей, художественный синтез Эдды Габлер и Теи. И потому хотелось бы видеть Анну более вдохновенною, ясною, от которой идет во все стороны нравственное тепло; хотелось бы, чтобы ее образ был более обвеян поэзией. Теперь, на подмостках Художественно-Общедоступного театра, Анна несколько суха и резка, Иоганнес несколько будничен и болезнен, — и зрители дарят им меньшую симпатию, чем они стоят. Тона картины слегка блекнут, мысль пьесы делается более плоскою, — и это отражается на понимании пьесы и ее оценке.

Всегда напряженно работающая мысль Гауптмана, его бурная фантазия, которым скоро станет тесно в рамках современной реальности, и они устремятся, в «Колоколе», в царство сказочных грез и философских символов, не могли ограничить себя одной центральною темою, подчеркиваемою самим названием пьесы. Попутно, и в органической связи с зерном драмы, затронут и ряд других тем, социальных, эстетических и иных. И это придает содержанию «Одиноких» большое богатство. Справедливо замечают, что в пьесе слишком много говорят. Но содержание этих «разговоров» полно животрепещущего интереса, в них сказывается то гибкий, острый ум, то поэтический размах Гауптмана; и эти разговоры, замедляя подчас темп драмы, сами приковывают внимание. «Одинокие» — не из тех пьес, которые можно «смотреть». Их надо «слушать». Кто умеет это делать в театре, вряд ли пожалуется на скуку или утомительность.

Прибавьте к этому несколько великолепных, чисто жанровых сцен и фигур, которые в Художественно-Общедоступном театре находят блестящее воплощение благодаря прекрасному исполнению г. Москвина и г‑жи Самаровой и особенно г. Санина, у которого характерность образа старика Фокерата соперничает с искренностью в передаче моментов комических и драматических. Прибавьте глубоко трогательный у автора образ Кэте, в роли которой г‑жа Андреева показала себя недюжинной артисткой и впервые развернула вовсю свое симпатичное, теплое дарование. Прибавьте, наконец, мастерскую постановку, в которой Художественно-Общедоступный театр отделался наконец от своих крайних увлечений и сочетал оригинальность и новизну с простотой и чувством художественной меры (грехи против нее есть в финале, но очень незначительные). Сколько достаточных оснований для полного, крупного успеха, несмотря на отмеченные выше недочеты.

## **{****108}** 13. Т. Щепкина-Куперник[[150]](#endnote-144) Московский Художественный театр «Северный курьер», СПб., 1900, 21 января

Принято говорить, что мы, москвичи, все московское чрезмерно восхваляем, а ничего чужого — особенно петербургского — не признаем. Это положительно преувеличение. Мы отдаем должное и вашим любимцам, и вашим талантам, и интересам вашей жизни; но если и у нас произойдет что-нибудь достойное внимания, так дайте же нам этим похвалиться!

У нас, правда, редко что-нибудь случается. Крах в торговом мире, сенсационный процесс, громкое убийство — все больше вещи неприятные. И вдруг — нежданно-негаданно явится что-то новое, интересное, сразу всколыхнет всеобщее внимание, сразу зажжет споры, возбудит дремлющий ум, оживит, захватит — как же этому не обрадоваться?

Вот таким явлением сделался недавно народившийся у нас Художественно-Общедоступный театр. И если о нем теперь так много у нас и говорят, и пишут, то это потому, что он действительно представляет из себя нечто новое и незаурядное.

За интерес его ручается уже то количество различных мнений, та партийность, которую театр этот вызвал в Москве.

Одни уверяют, что все его значение в удивительной постановке, в массе тщательных и мелких деталей, в концертном ансамбле, производящем глубокое впечатление, несмотря на отсутствие отдельных выдающихся сил.

Другие с пеной у рта нападают на первых (называя их клеветниками на те яркие таланты, которые расцветают-де в этом театре) и утверждают, что там каждый актер неподражаем.

Третьи, наконец, и надо признать самые немногочисленные, находят, что талантов там нет, что мелочная тонкость деталей утомительна, что актеры играют спинами, а когда изображается ночь, то на сцене ни зги не видно.

Но все спорят, волнуются, доказывают, убеждают — и ходят в театр с одинаковым усердием, как друзья, так и враги. Что до меня, я лично не принадлежу ни к первым, ни ко вторым, ни уж, разумеется, к третьим.

Мне кажется, что, как и во всяком театре, есть там актеры большого таланта, но есть и бездарные; что постановка бывает иногда безупречна, а иногда и представляет промахи; но что действительно в этом театре есть нечто отличающее его бесспорно от других, выделяющее его над общим уровнем, составляющее, так сказать, его *секрет*, «specialité de la maison» [«фирменное блюдо» — фр.].

Что же это такое и в чем оно кроется? И не в актерах, и не в постановке, — а *в общем настроении этого театра на сцене и вне сцены*.

На сцене это настроение чувствуется неотразимо, какую бы пьесу ни давали, как бы ее ни играли, настроение есть. Оно овладевает зрительным залом и совершенно заставляет оторваться от действительности.

Это настроение, благодаря истинно гениальной (здесь я не боюсь этого слова) фантазии и яркой индивидуальности человека, стоящего во главе театра, может быть иногда и ошибочно, и неправильно — errare humanum est [человеку свойственно ошибаться — лат.], — но всегда оригинально, интересно и мощно. Если {109} он и ошибается, то ошибается всегда красиво: пошлое, мелкое, плоское — не свойственно его таланту.

И вот это-то *отсутствие пошлости* царит в молодом театре на сцене и за сценой. Невольно группируются вокруг капитана этого корабля его единомышленники; сотрудники и помощники его разделяют если не все, то основные его идеи. Это не наемщики, а люди, одушевленные общей горячей любовью к одной мечте, к одному идеалу искусства.

Несмотря на скромные материальные условия службы в Художественно-Общедоступном театре, вряд ли кто-либо из работающих в нем променяет свое место даже на более выгодное в другом театре. Они любят свой театр, говорят о нем с нежностью и, главное, уважают его. Режиссерское управление, играющее там — и совершенно справедливо — громадную роль, находится в руках людей, могущих только способствовать развитию театра.

Блестящий, порывистый, часто вдохновенный талант, — поэт по натуре, — Станиславский; умный, вдумчивый, серьезный литератор — Немирович; молодой, увлекающийся, влюбленный в сцену, как в женщину, — Санин.

А за ними — армия людей, и все больше молодых, начинающих, чья кровь, по выражению поэта[[151]](#footnote-9), кипит «огнем неиспытанных сил», еще способных проговорить всю ночь о задачах искусства, насмерть ссориться из-за толкования роли, ходить в потертых пальтишках и ветром подбитых кофтенках и зачитываться Рёскиным[[152]](#endnote-145).

Что ни говорите, а это интересно и стоит внимания большего, чем приюты «Дамы от “Максима”» или даже… но к чему тревожить прах современного репертуара?.. Я искренно предпочитаю то, что идет в этом театре. Трилогия Толстого, две пьесы Чехова, Гауптман, Ибсен, «Антигона», Шекспир… Единственная пьеса, против постановки которой можно было бы возразить, — это «Счастье Греты» Мариотта, но одна за два года, — это немного.

Серьезный репертуар этого театра и согласуется с его главной идеей, проводящейся в нем определенно и ясно.

Она состоит в том, что нельзя к искусству относиться небрежно; что театр не фиглярство, не скоморошничество, а большое образовательное дело; что, наконец, воспроизводить творения поэтов и писателей не пустое занятие, а великая честь, к которой нужно приготовляться обдуманно и серьезно.

Перед каждой постановкой новой пьесы все артисты, весь театр собирается вместе, и обсуждается прочитанная раньше пьеса.

Идут прения, дебаты — и за пьесу не принимаются иначе, как придя к какому-нибудь общему соглашению, почувствовав настроение, выяснив смысл и идею пьесы.

Для них настроение пьесы вещь не случайная, не безразличная; а раз общее настроение уловлено, то и является то, что каждый маленький актер, играющий роль в одно-два слова, попадает в тон, не вносит диссонанса в ансамбль и не разбивает иллюзии.

Это-то и ставят многие в вину Художественному театру. Мне подобного рода упрек за излишне добросовестное отношение к делу кажется довольно странным.

Во всяком другом искусстве стремятся не нарушать целости впечатления. Представьте себе, например, в симфонии Бетховена одну ноту в четверть такта, взятую фаготом не в тон со всем оркестром: какое волнение! Какие нападки на дирижера!

Или в картине художника неверно и некстати наложенный блик краски, один мазок — и все испорчено.

А в театре не считается необыкновенным, если актер, говорящий две‑три фразы, {110} не только совершенно не прочел пьесы, но даже и не знает, кому, когда и где он свои слова говорит.

Там, где нет такого отношения к делу, естественно, что публика его и не ждет, и не обращает никакого внимания на всех, кроме любимой артистки или артиста, выносящих всю пьесу на своих плечах и часто спасающих ее исключительно своим талантом. Но где это возможно — отчего не одобрять этого и к чему ставить в вину, что маленький актер старается не меньше большого? Самый крохотный винтик может быть нужен и полезен в машине.

Я не забуду одной сцены из «Смерти Иоанна Грозного» (начало 4‑го действия), производящей такое глубокое впечатление, что до сих пор она стоит перед моими глазами.

Это — сцена перед лабазами. Отощавший народ просит хлеба, лабазник его гонит, пристава лупят плетьми, словом, все как следует. Вероятно, у всех эта сцена толстовской трилогии жива в памяти.

Стоны, вопли, рыдания… Вечереет; снег идет. Приходит Кикин, переодетый странником, и раздает народу хлеб по кусочкам из нищенской сумы. Женщины, дети, старики с жадностью накидываются на этот хлеб, крестясь дрожащими руками, а в это время Кикин рассказывает им о «звезде хвостатой».

Так вот там одна «женщина из народа». Это — маленькая актриса, которой я даже имени не знаю, и говорит она всего несколько слов… но как говорит[[153]](#endnote-146)!

Изголодавшееся, измученное молодое лицо; жалкая фигурка в лохмотьях, дрожащая от холода, слабости и страха. Она хватает хлеб и несколько времени молча, жадно, торопливо жует его, озираясь, словно боясь, что отнимут… Потом, поев и немного придя в себя, она начинает интересоваться общим разговором, принимает в нем участие и говорит, что тоже видела кровавую звезду:

«Котору ночь она восходит там.  
Над тою башней».

Только всего. Она это говорит нервным, еще не успокоившимся голосом.

Несколько слов — а это законченная картина, художественный образ, который надолго остается в воспоминании…

Или, например, сцена эльфов в «Потонувшем колоколе», сцена, которая проходит почти незаметно в других театрах, а здесь является одним из самых интересных мест в пьесе.

Каждая из эльфов здесь не статистка, неуклюже подтанцовывающая под звуки оркестра, а воздушное существо с огромными глазами, с голосом нежным и тихим, как дуновение ветра в камышах, — существо годное в сказку. Они не уходят за кулисы, а куда-то исчезают, приникают к земле, сливаются цветом одежды с осенней листвой… И какая-то волшебная дымка навевается на притихший зал.

Детали в Художественно-Общедоступном театре бывают иногда поразительно удачны. Например, пресловутая темнота на сцене.

Совершенно верно, что, например, в третьем действии «Федора Иоанновича» (в саду Шуйского) могло бы быть светлее: плохо видны фигуры, а здесь интересны не только слова, но и действие, и нежная сцена Мстиславской с Шаховским, их полудетская беготня и так далее. Но зато в «Одиноких людях» Гауптмана эта самая темнота удивительна.

Иоганнес и Анна сидят впотьмах; она перебирает клавиши рояля, и они говорят о том, что когда-нибудь наступит время, и духовная любовь, единение душ не будет мечтою, не будет вызывать недоверия, иронии или негодования; что люди поймут, какое блаженство настоящая дружба, и не будут лишать друг друга этого чистого наслаждения. Это — основная идея всей пьесы; в ней — все.

И вот, когда из мрака, царящего на сцене, в котором только виднеются изящная {111} фигура Анны, склоненной у рояля, силуэт Иоганнеса, ушедшего в кресло, — слышатся два взволнованных молодых голоса, произносящих чистые и пылкие слова, то ничто не отвлекает внимания, и светлая мысль пьесы смело летит навстречу к вам из темноты…

Входит мать, зажигает лампу, очарование нарушено.

«Миг один, и нет волшебной сказки»… И вы, вместе с Анной и Иоганнесом, чувствуете, как этот яркий свет вспугнул поэзию и привел с собою хлопотливую прозу…

И много есть таких драгоценных моментов настроения в постановках Художественно-Общедоступного театра. Всех не перечислишь.

Из всего вышесказанного вы можете понять, почему мы интересуемся этим театром.

Но кому много дано, с того много и взыщется. В этом театре особенно не хочется видеть чего-нибудь неподходящего, нарушающего его общий строй. Артисты его более чем всякие другие должны чуждаться общих театру недостатков, следить за собой и стремиться к *идеалу*.

У них это слово еще не должно вызывать усмешки.

Все они очень молоды — по крайней мере, как сценические деятели. Поэтому у них не должно существовать ни скороспелого премьерства, ни соперничества, ни заносчивости. Их дело — дело неэгоистичное; театр не такой, где все выносится на плечах одного артиста, как это сплошь да рядом бывает в других; и они должны понимать, что всем хватит места.

Этот театр должен быть не монархией, а республикой по всем своим заветам.

К числу минусов Художественно-Общедоступного театра принадлежит, несомненно, малое количество идущих в нем пьес. Это легко можно было бы поправить.

Труппа у него очень большая, особенно ввиду участия в ней учеников и учениц Московского Филармонического училища; и театр смело мог бы параллельно репетировать две пьесы. Одну, допустим, постановочную, с народными сценами и так далее, другую современную, в несколько действующих лиц. Занимать артистов, не занятых в первой пьесе, пробовать силы молодежи; каждому давать ход, живую работу, усиленный труд. Помнить, что публика сочувственно относится к этой молодости, приветствует способности и не взыскивает за неудачу, понимая, что надо искать, чтобы найти.

Кажется мне также, что напрасно, не исчерпав драматургии, театр берется за представление на сцене беллетристических произведений[[154]](#endnote-147). Рассказы пишутся для чтения; если бы писатель хотел представлять их, он из них сделал бы комедию или драматический этюд. Передать же всю прелесть рассказа, часто зависящую от непередаваемого описания природы, сочетания слов и звуков, настроения одного момента, — трудно, почти невозможно. И зачем браться за это, когда есть такой неисчерпаемый родник сокровищ, еще далеко не познанный весь, — как Шекспир, Байрон, Гете, Гейне, Софокл, Аристофан, наши русские классики и так далее, и так далее, — из произведений которых многие не шли под тем предлогом, что не сценичны.

Лучше бы взять их, да показать их сценичность. А Художественный театр это может.

Пусть же он не гонится за миражами, за дешевыми эффектами, не отступает для них от своей красивой и строгой простоты; тогда ему смело можно предсказать большую и почетную будущность и славу пионера в истории русской сцены на хорошем и интересном пути.

## **{****112}** 14. А. К‑ль <А. Р. Кугель>[[155]](#endnote-148) Театральные заметки «Театр и искусство», СПб., 1900, № 6

На этой неделе я провел два вечера в московских театрах: смотрел в Художественно-Общедоступном театре «Дядю Ваню» и в Малом театре «Месяц в деревне». Сторонники и поклонники Художественно-Общедоступного театра звали меня на «Одиноких» Гауптмана, но я не раскаиваюсь, что побывал на «Месяце в деревне». Если я сомневался в значении Художественно-Общедоступного театра до посещения Малого театра, то после «Месяца в деревне» я уже не сомневался. Вот поистине благодетельная конкуренция!..

Серьезно: едва ли можно найти два театра — разумею художественные, — столь различные по основным принципам творчества и по сценическим средствам, которыми они пользуются. Малый театр весь покоится, если можно выразиться, на принципе индивидуализма, на талантах исполнителей. Художественно-Общедоступный — на «ансамбле», под которым я разумею не только сыгранность, чем, конечно, отличается и труппа московского Малого театра, — но целостность впечатления, проистекающую из единства толкования, тона, настроения.

Великий грех современного театра — это отсутствие автора на сцене. Это еще хуже, чем отсутствие режиссера. Вернее, отсутствие автора есть первый и главнейший результат отсутствия режиссера. Что такое режиссер в нынешнем театре? Указыватель «мест». В лучшем случае, режиссер дает советы относительно того, как вести роль, и заботится о соответствии костюмов, аксессуаров и декораций. Но никогда режиссер в современном театре не является тем, чем он должен быть прежде всего, — истолкователем автора. Режиссер есть главное ответственное лицо театрального дела, и вина за дурно сыгранную пьесу лежит на нем. У хорошего режиссера фальшиво разыгранных пьес не может быть, как бы плохи и мало талантливы ни были исполнители. Представление может быть неталантливо, если хотите, скучно, — но никогда фальшиво и дурно, раз режиссер верно проник в намерения, в дух автора и провел свое понимание через все исполнение. <…>[[156]](#endnote-149)

Для того, чтобы показать пьесу, разумеется, прежде всего необходим центральный ум, который, поняв пьесу и усвоив ее содержание, ее стиль и настроение, объединит отдельные индивидуальные оттенки, направит талант и виртуозность исполнителей к определенной, ясно сознанной и намеченной цели. Чем выше, художественно образованнее и талантливее актер, тем, понятно, задача режиссера упрощается и облегчается. Актеры сами проявляют новые оттенки и в служении духу автора раскрывают такие красоты творчества, которые не могут прийти в голову никакому режиссеру. Но и здесь необходимы прежде всего план, система, первоначальный толчок пониманию.

Я выше сказал, что величайшее зло современного театра — это отсутствие автора. От того, что автора нет, спектакли приобретают характер утомительного однообразия. Побывав на нескольких спектаклях и освоившись с индивидуальными свойствами талантливых исполнителей, уже не ждешь от театрального вечера ничего {113} нового, неиспытанного. Весь интерес сосредоточен в актерах, в труппе. Труппа прискучила — театр пустует. Сегодня то же, что вчера, но под другими фамилиями и в другой последовательности положений. Для оживления хватаются за новинки, за новых драматургов, за прославленных и иностранных авторов — и к великому прискорбию и удивлению, пьесы не имеют никакого успеха.

Те же актеры, та же степень старания, но в одном случае, автор понят и верно передан, а в другом, он не понят и неверно передан. Прекрасная гармония терзает уши, несмотря на то, что играют опытные, подчас талантливые актеры. Ибо играют они, как говорится, из другой оперы.

Актеры думают — и это одно из самых роковых заблуждений, — что они играют не автора, но изображают лиц, начертанных автором. Будто бы автор, вроде фотографа, дал образцы, и по этим образцам актеры должны воспроизводить живую, воплощенную натуру. Но если актер не фотограф и не дал механической достоверности, а художник, свободно творящий, сообразно свойствам своего таланта, — то тем более художник-автор. У каждого автора есть свое настроение, свое миросозерцание, свой угол зрения на мир. Автор пьесы есть «микрокосмос», маленькая вселенная, вокруг которой вращается спектакль. И прежде чем играть, например, Мышкина, Раскольникова, Настасью Филипповну, следует войти во внутренний мир Достоевского и уразуметь его. Прежде чем изображать Генриха в «Потонувшем колоколе», следует разобраться в авторской личности Гауптмана, затем уже Генриха. Ибо никакого Генриха ведь, в сущности, нет, а есть Гауптман. Это высшая субстанция, родившая то, что актеры считают живыми людьми, но которые живы лишь до тех пор и с того момента, как находятся в неразрывной связи с источником их жизни — авторским духом.

Таким образом, играть *роль* — значит прежде всего играть автора, а затем ту человеческую разновидность, которая выражена в роли. Постановка пьесы есть прежде всего постановка автора, а потом уже жизненной картины, воспроизведенной им. И для того, чтобы толкование и воспроизведение автора было единым и общим, — необходим режиссер, принимающий на себя главную ответственность и соединяющий в общую гармонию толкования актеров.

Когда я смотрел «Дядю Ваню» в Художественно-Общедоступном театре, я не так чувствовал истину этого положения, как на представлении «Месяца в деревне» в Малом театре. Доказательство «от противного», быть может, самый сильный из аргументов. Я видел пред собою несомненно талантливых актеров, как г‑жа Ермолова, Садовская, гг. Ленский, Макшеев, Рыжов, которые, несмотря на свою личную талантливость, очень плохо играли пьесу. Играли плохо пьесу — значит, и вообще плохо играли. Разве можно хорошо играть, играя неверно? Талант актера есть сила «потенциальная», то есть возможная, скрытая, — она становится силою действительною лишь с того момента, как проявлена в воспроизведении духа автора и лиц, созданных последним. <…>[[157]](#endnote-150)

## **{****114}** 15. А. К‑ль <А. Р. Кугель> Театральные заметки «Театр и искусство», СПб., 1900, № 8

Московский Художественно-Общедоступный театр вызвал очень живой обмен мыслей и в печати, и среди театралов. Один театрал, или титулуя его официальным званием — один известный «сценический деятель», заметил как-то в разговоре:

— Ну, какого же добра можно ждать от театра, где играют Тютькины?

— Какие Тютькины?

— А это я называю театральную анонимность… Один ли, другой ли играет — все равно Тютькины, без дарования, и все друг на друга похожи.

Таков взгляд сценической рутины, полагающей, что хороший спектакль — это случай убедиться в талантах актеров: один «блеснул очаровательно», другой — «блеснул очаровательно», вот и спектакль. Коллективность смешивают с собирательностью. Бал — это княжна Мэри, Зизи и Мими, все в разных платьях, и танцами дирижирует адъютант. Но театр совсем не то. Театр есть род высшего, наиболее связного, синтетического искусства, хотя и не самостоятельного в своей основе. Он покоится на совокупных усилиях, объединенных общей идеей и общим пониманием, и как в картине нет красивых линий самих по себе, но лишь такие линии, коих красота зависит от окружающих теней и, в общем, от всего целого, — так и в театре только то хорошо и красиво, что целесообразно в интересах целого и общего.

Я видел только одну пьесу на сцене Художественно-Общедоступного театра и потому воздержусь от общего заключения. Но то, что я видел, свидетельствует, во всяком случае, о полном торжестве этого начала. Шел «Дядя Ваня» Чехова — одна из интереснейших пьес нашего репертуара. Я предполагаю, что читателям она известна, и не буду передавать ее содержания. Да и не в содержании, не в интриге дело, а в том духе, которым пьеса проникнута, в настроении, которое она источает, в колорите, которым она замечательна. Основной тон г. Чехова — это «эпизодичность существования». Кажется, жена профессора в «Дяде Ване» именно так и говорила про себя: «я эпизодическое лицо». Но эпизодичность есть главнейшее свойство всех чеховских героев. Скажу больше: эпизодичность есть основное свойство фантазии и художественного мироощущения г. Чехова. Г. Чехова упрекали в «протоколизме», в «безразличии» и еще в чем-то. Если не ошибаюсь, на безразличие г. Чехова обратил особенное внимание г. Михайловский[[158]](#endnote-151), и смысл его замечаний был таков, насколько мне память не изменяет, что г. Чехов пишет все, что видит. Это не совсем так или, вернее, совсем не так. Есть разница между протоколированием действительности, проистекающим из неспособности осмыслить связь людей, вещей и событий, и протоколированием частностей, потому что общая система, план, целесообразность окружающего подвержены глубокому сомнению и не чувствуются автором. В одном случае, частности так и остаются частностями, соединенными лишь механически, интригою ли, или бытом, — во втором, получается пленительная картина частностей, которая потому именно и пленительна, что в бессистемности чувствуется отголосок душевного строя, не способного {115} успокоиться ни на какой видимой и ощутимой цели, ибо цели эти оказываются призрачными и мимолетными.

Г. Чехов чувствует, мыслит и воспринимает жизнь эпизодами, частностями, ее разбродом, ее, если можно выразиться, бесконечными параллелями, нигде не пересекающимися, по крайней мере, в видимой плоскости. Эпизодичны люди; эпизодичными кажутся на первый взгляд их судьбы; эпизодична жизнь как осколок бесконечного процесса, не нами начатого и не нами кончающегося. Связь людей временная, искусственная. Люди сходятся и расходятся. Люди живут каждый сам за себя, немножко любя, немножко страдая… И будучи эпизодами общей жизни, не осмысленной ни целью, ни идеей, ни стремлением, они остаются эпизодами в своей внутренней сфере. Никто из действующих лиц «Дяди Вани» не выполнил своего предначертания, никто не может сказать, что совершил в пределах земных все земное или, по крайней мере, отлился во что-либо вполне законченное и установившееся. Настроения, чувства, страсти — все здесь эпизодично. Эпизодична страсть Астрова к жене профессора, эпизодично увлечение дяди Вани. Даже девичий роман Сони — тихий, скромный, серенький эпизод, ворвавшийся на минуту в ее жизнь, полную чудного спокойствия. И пребывание профессора — эпизод. «Уехали!» — восклицают все в последнем акте. Эпизод кончился, не оставив, по внутреннему закону эпизода, никакого заметного следа. Ничто не изменилось. Трещит сверчок, стучат костяшки счетов, тихо плачет Соня, и во всем, в этом пении сверчка, в стуке костяшек, в плаче Сони, слышится одно: эпизод! эпизод! эпизод!

Выстрел дяди Вани, столь поразивший строгих и едва ли особенно проницательных судей московского литературно-театрального комитета, забраковавших пьесу[[159]](#endnote-152), — тоже эпизод. Потому выстрел и недостаточно мотивирован. Он не может быть вполне мотивирован, ибо он эпизод, случайное столкновение разбредшихся в разные стороны сил. Дядя Ваня стреляет, пуля попадает не туда, куда надо… Пуля эпизодична, как и все, что здесь происходит…

Так представляется мне не замысел г. Чехова, а органическое свойство его таланта, его темперамента. На сцене следует все это выяснить, усилить, показать. Во-первых, частности, играющие главную роль в пьесе, очевидно, должны являться и главным предметом забот режиссера. Во-вторых, так как здесь все эпизодично и «нудно», то известная недоконченность есть первейшее условие исполнения. Тот реалистический прием толкования, который требует, чтобы все совершающееся происходило по закону достаточного основания, не заключая в себе и тени неожиданности, очевидно, здесь неуместен. Наоборот, все дело в неожиданностях, в недомолвках, в полузаконченных вспышках. Слыхали вы в тихую, дремлющую ночь на совершенно спокойной, ясной, как бы застывшей реке неожиданный, случайный, непонятный всплеск волны? То ли крупная рыба встрепенулась, то ли ключ внезапно забил на дне, то ли какое-нибудь воздушное течение, невидимое для глаза, пробежало по дремлющим струям… Всплеснет волна и замрет, и снова тихо…

Режиссер Художественно-Общедоступного театра обнаружил замечательное чутье, ставя «Дядю Ваню»[[160]](#endnote-153). Точно — как будто вы в застывшем царстве. Начните с декораций. Старый-престарый помещичий дом, с обязательными круглыми столбами посреди комнат. Все вещи и предметы — чистенькие-пречистенькие, но ветхозаветные. Как будто все здесь находилось под стеклянным колпаком, и только потому не засижено мухами и не опутано паутиной. Неудачной показалась мне только декорация первого акта, напоминающая какой-то полуразрушенный коттедж. Открывается занавес, — качаются {116} качели: мерно, ровно и продолжительно. Все акты вообще начинаются с пауз. Паузы являются как бы интродукцией во внутренний мир этой застоявшейся жизни, где возможны только эпизоды движения и страстей, но не ритмический, выполненный кругооборот. Особенно характерна пауза во втором акте. Профессор сидит у стола протянув ноги; близ него жена. В сад открыто окно. Парусиновые занавески колышет ветром. Потом начинает капать мелкий дождь, потом сильнее — собирается гроза. Раздается звон, одинокий, случайный, разбитого стекла. Окно запирается, и снова мерный шум падающих капель. Да, природе, в ее вечных, медлительных, несуетливых проявлениях, здесь должно быть отведено много места, ибо только природа, быть может, одна и живет здесь какою-то таинственною, но планомерною жизнью — все же остальное и, прежде всего, мы сами — недоуменные эпизодические личности, бродящие бесцельно в разные стороны, как летние мухи по стеклам закрытого окна… Верх режиссерской постановки, в смысле подробностей и колорита, — это последний акт. Какой-то неизвестный мне совершенно прибор[[161]](#endnote-154) передает с поразительною точностью въезд лошадей и повозки на деревянный помост, какой бывает перед домами. Как раз в нужном месте, когда полезно сделать паузу, оборвать, замолчать, — вторгается этот шум, дробный, гулкий, и возвещает, что сейчас наступит конец эпизода. И точно, еще несколько дробных ударов по дереву, тише, тише — и эпизод кончился. Тишина. Несколько мгновений тишины, и раздается песня сверчка, эта музыкальная симфония заснувшей жизни… Соня говорит свой монолог. Телегин играет тихо на гитаре, старая дама читает свои брошюры, няня вяжет чулок — каждый сам за себя, каждый в своей скорлупе, самостоятельно — все случайные эпизоды, случайно собравшиеся в одной комнате.

Темп пьесы — тягучий, замедленный, весь на паузах. Быстрый темп означает быструю смену настроений, сильное движение страсти. Здесь нет этого. Здесь не спешат, потому что ни у кого нет такого дела, ради которого стоило бы торопиться. Астров несколько раз во втором акте предлагает Телегину сыграть на гитаре, и каждый раз тот действительно играет, а не делает только вид, что играет, как это обыкновенно принято в наших театрах. Эти такты Астров заполняет мимикой, полупляской, каким-то ритмическим подергиванием плеч пополам с внезапною задумчивостью, набегающею на его чело. Вся сцена ведется в четверть тона, не в смысле шепота, как можно было бы подумать, но в смысле затяжек, — приблизительно так, как происходит в самой жизни.

Такова характерная черта ансамбля Художественно-Общедоступного театра в виденной мною пьесе. Ансамбль, как я уже имел случай выразиться, не в том, что все знают роли и все более или менее приближаются к изображаемым ими лицам, но главным образом в том, что все играют в одном «ключе», что, как в оркестре, все инструменты настроены по основному «la», которое дано кларнетом. Отсюда гармония исполнения, раскрывающего дух автора в его самых сокровенных намерениях и оттенках, и длящееся, неизгладимое впечатление спектакля.

Актеры Художественно-Общедоступного театра в общем еще мало определившиеся. За исключением г. Станиславского, не только умно, но и прямо очень талантливо игравшего Астрова, да, пожалуй, г‑жи Лилиной, обнаружившей в роли Сони несомненную нервность, хотя и неопытной в то же время, — прочие исполнители показались мне среднего достоинства. Комик г. Артем, игравший Телегина, суховат; г. Лужский — профессор играет не без напряжения, и роль им более {117} прекрасно сделана, нежели талантливо воссоздана; г. Вишневский — недостаточно трогателен в роли дяди Вани, а г‑жа Книппер, жена профессора, актриса, как будто лишенная красок и художественного воображения. Но публика едва ли это заметит. Публика увидит чрезвычайно колоритную картину, где не только все исполнители играют тех самых лиц, которые написаны, но и в том духе, в каком их задумал г. Чехов.

Я не берусь высказываться о театре по одному спектаклю. Может быть, это общая манера режиссера, в данном случае вполне отвечающая духу г. Чехова; быть может, наоборот, исполнители в других пьесах, более отвечающих их духу, играют ярче, чем в «Дяде Ване». Но вот вывод, к которому я пришел, сравнив два театра, две пьесы и двух авторов. Непонятый и неправильно истолкованный Тургенев, оставляющий, в исполнении талантливых актеров, впечатление томительной скуки. Отлично разученный и разработанный Чехов, оставляющий в исполнении малоопытных, начинающих актеров — гг. Тютькиных — впечатление, полное интереса и новизны.

## 16. П. Гнедич Театр будущего. Художественно-Общедоступный театр в Москве «Мир искусства», СПб., 1900, № 3 и 4

### I

Накануне нового века пульс нервной общественной жизни повышается. Точно перед началом грандиозного спектакля, все волнуются и ждут чего-то светлого и отрадного, скрытого за таинственной занавесью. Ум работает лихорадочнее, все чувства обостряются, внутренний мир человека становится отзывчивее и восприимчивее. Ощущение это несколько похоже на то, которым охватывается путешественник, впервые подъезжающий к великому городу. Все оставленное позади кажется мелким, будничным, все предстоящее — важным и значительным. Новая атмосфера охватывает его, и он, подчиняясь ей, сбрасывает все то условное, что привезено издалека и что не нужно здесь, в стране нового солнца и нового света.

Наша жизнь полна условностями. Искусство тоже полно ими. И теперь настало для него время стряхнуть с себя все лишнее, что наросло веками, что мешает ему и тормозит его правильное поступательное движение. Живопись уже сбросила с себя академические лохмотья, фальшивыми тогами прикрывавшие живое тело, и смело устремилась по новому пути, — быть может, уклоняясь порою в сторону, идя через бурьян и камни, но все-таки вперед и вперед, к вековечной правде. Романтическая и сентиментальная фальшь еще раньше сброшена литературой. И только театр — это безбрежное море искусств, где совмещаются и литература, и живопись, и музыка, и пластика, и зодчество, и пение, и декламация, — один он, как нелюбимый пасынок, ходит в старых отрепьях и побирается жалкими крохами, случайно падающими к нему от роскошного пира собратьев.

{118} Пойдите в театр, — в хороший, образцовый драматический театр, сядьте в кресла или ложу, — и просто, безо всяких предубеждений, проанализируйте все то, что увидите.

Человек, который принимает у вас верхнее платье, предлагает вам листок бумаги, где напечатано название той пьесы, что сегодня дается, и список тех лиц, что составляют круг людей, выводимых автором. Название пьесы и имя автора вы уже, конечно, знаете, — но автору этого мало: он хочет непременно преподнести целое генеалогическое древо своих героев, предупредить о их общественном или семейном положении, — так как в противном случае, по установившемуся мнению, трудно будет разобраться в экспозиции пьесы. Правда, когда вы читаете роман или повесть, вы не нуждаетесь ни в какой программе, и вам с первых строк становится все ясно. Вы не знаете, кто появится в той или другой главе романа, — да это и безразлично для вас. Но в театральном деле зритель требует самого подробного списка паспортных примет действующих лиц и по этим приметам узнает исполнителя. Чтение программ совершается под звуки оркестра, причем музыкальная пьеса не имеет никакого отношения к драматической пьесе. Говорят, когда художник Верещагин выставлял свои боевые картины в Америке, у него за занавесью музыка играла марши. Не знаю, как отнеслись к этому янки, но у нас, помнится, подняли эту музыку на смех. Отчего же не смешно играние увертюр из «Гугенотов» пред гоголевской «Женитьбой»? И почему именно играет музыка, а не танцуют фанданго[[162]](#endnote-155)или не показывают фокусы? У нас принято говорить, что без музыки «скучно». Но ведь может быть скучно и без пения, и без живых картин, и мало ли еще без чего.

Но вот музыка сыграна, занавес поднимается. Комната изображена правильным четырехугольником. Величиною она равна хорошей танцевальной зале, — хотя бы представляла комнату Хлестакова, под лестницей, где подрались офицеры. Гостиная же в помещичьем доме или кабинет петербургского чиновника всегда равны по величине площади в любом торговом итальянском городе. Мебель в комнате расставлена престранно: сиденьями в одну сторону — по направлению зрителей. Если изображен день, то в комнате оказывается гораздо светлее, чем за окном на улице, где светит солнце. Если изображен вечер, то, несмотря на горящую одиноко лампу, вся комната освещена равномерно во всех углах, а главное, из-под пола, от рампы. Даже если изображен сад или поле, и то вся сила света идет снизу, с земли, и освещает низ подбородка, ноздри и верхние части глазных впадин актеров, что придает их лицам, когда они слишком выходят на авансцену, удивительно комическое выражение. Рампа посередине прерывается безобразным предметом, мешающим смотреть из первых рядов кресел и напоминающим по своей форме верх кибитки. В этой кибитке сидит человек, который обязан шепотом подсказывать актерам, что они должны говорить и делать, так как они этого в большинстве случаев не знают. Актеры, изображающие тех лиц, имена и приметы которых напечатаны в программе, имеют вид чрезвычайно странный, особенно женщины. Их лбы, шеи и руки почти синего цвета, — так они набелены. Когда они, представляя страсть, обнимают актеров, сюртуки любовников покрываются жирными белыми пятнами неправильных очертаний, напоминающих следы допотопных зверей. Щеки их, напротив того, густо накрашены румянами, брови выведены дугой, глаза подчернены и губы нарисованы узелком. Платье кажется только что надето портнихой и не только не соответствует жалованью, получаемому, согласно уверению афиши, мужем героини и семейным {119} ее обстоятельствам, но и вообще не соответствует ни времени года, ни настроению действующих лиц, ни здравому смыслу, наконец. Мужчины одеты немного разумнее женщин, но панталоны их поражают свежестью, они усердно завиты и подрумянены, нужды нет, что сидят, по пьесе, у себя дома.

Их, как магнит компасную стрелку, привлекает к себе суфлерская кибитка. Где бы они ни были, лицо их всегда обращено к этой кибитке. Они стараются держаться как можно более на авансцене и как можно более фасом в публику. Если зритель хотя на одну минуту представит себе ту четвертую стену, которая отнята для того, чтобы показать интимную сцену, совершающуюся в этой комнате, его поразит бессмысленность обращений к этой стене, какие-то подмигивания в ее сторону. Никто не разговаривает, стоя друг перед другом, как это бывает в жизни, — все поворачиваются профилем друг к другу и опять смотрят в ту же таинственную стену. И чем бездарнее, чем рутиннее актер, тем более он поворачивается к зрительной зале, тем больше он говорит в публику, тем усиленнее он подмигивает. Если вы посмотрите на игру наших артистов из-за кулис через отворенную дверь или в пролет между намалеванными деревьями, изображающими сад, вам покажется, что перед вами сумасшедшие. Ведь не может же здравомыслящий человек стоять лицом в глухую стену, а молоденькая девушка отбегать от него каждую минуту по стенке и снова к нему возвращаться, поглядывая то на него, то на стену? А между тем публика это видит и считает это вполне естественным и нормальным.

Если сказать об этом старому театралу, он возразит, что это мелочь, что дело не в этих условностях, а в том, чтобы хорошо играли. Но хорошо играть — значит играть правдиво, передавать в художественных образах жизнь. Как же можно передавать ее правдиво, если вы навязываете исполнителю всевозможные условности и заставляете им подчиняться? С самого выхода он уже связан условностями. Двери в обыкновенных жилых квартирах бывают настежь открыты, — на сцене они в большинстве случаев приперты. Артист не берется за ручку двери, потому что нередко она нарисована, а просто отворяет руками обе половинки, которые после его входа захлопываются невидимой силой. Иногда артиста зрители встречают аплодисментами, и он совершенно упускает из виду то обстоятельство, что на сцене не актер Бурдюк-Кокшанский, а Иван Иванович. Этот Иван Иванович должен у хозяйки поцеловать руку, а не кланяться в пустую стену: по крайней мере, решительно не имел этого в виду автор. Впечатлительный, нервный зритель, и тем паче нервный актер, будет раздражен таким приемом, который сделал нежелательный для него перерыв и испортил настроение.

Какое настроение мыслимо у актера, когда он слышит подсказывание из будки, когда каждое его слово, которому надлежит вырваться из души, сначала выходит из суфлерской дыры, а потом уже механически им повторяется? Будка — величайшее несчастье нашей сцены, будка помогает только распущенности артистов, деморализует их. Наши слабохарактерные режиссеры поддерживают это возмутительное учреждение и не требуют от артистов, чтоб на генеральной репетиции ее не было. Там, на спектакле, пусть где-нибудь незаметно поместится суфлер, на случай недоразумения или остановки, но на генеральной репетиции его быть не должно. Посмотрите на наши первые представления, даже на образцовых сценах. В Александринском театре и даже в Малом в Москве зачастую на первом представлении суфлера слышнее, чем артистов. Это отвратительно, и это одно не дает возможности сосредоточиться исполнителю на роли.

### **{****120}** II

Можно было бы без конца говорить об условностях сцены, о том, как дико понимается актерами «монолог», как они путают это понятие с понятием о рапорте; как традиции сцены заставляют ingenue вечно улыбаться и прыгать, а отца семейства надевать на себя седой парик, так как отцы должны быть несомненно седыми; как составилось правило, что жаркую тираду надо читать непременно стоя, а не сидя, что нельзя говорить спиной к публике, и прочее и прочее.

Сознание того, что пора все это оставить, пора сбросить все ненужные условности, начало понемногу проникать в театральные кружки. Уже у французов и немцев в их лучших театрах стали постепенно стряхивать с себя жалкие традиции. К нам реформа сценического искусства идет медленно, вяло, как-то боязливо.

Нас несколько всколыхнули мейнингенцы. Но мы уподобились Озрику, который, по словам принца Гамлета, видел только пузыри, лопающиеся на поверхности, а вглубь никогда не мог проникнуть. Мы вообразили, что задачи герцога мейнингенского ограничивались археологической точностью в подборе бутафории, костюмов и в компоновке декораций, и проглядели самое главное — то настроение, которое умел Кронек[[163]](#endnote-156) придавать каждому явлению пьесы и которое составляло главную заслугу мейнингенцев. Образцовые сцены, обладавшие средствами в значительной мере превосходящими те суммы, которые мог тратить на театр герцог мейнингенский, конечно, роскошью затмили труппу Кронека. Но главная душа всего дела осталась недосягаемой величиною для заправил сцены.

Задачу эту до известной степени довелось разрешить маленькому частному театру, приютившемуся в Москве, в Каретном ряду[[164]](#endnote-157), под руководством драматурга Влад. Немировича-Данченко и любителя-артиста г. Станиславского. Эти два имени должны быть вписаны золотыми буквами в анналах русского театра: им принадлежит инициатива и тот толчок, который они дали русскому современному сценическому искусству. И в то время, когда «образцовые» сцены коснели в плесени рутины, прикрывая роскошными драпировками и коврами прорехи исполнения, Художественно-Общедоступный театр сделал свое дело: указал сцене новые горизонты.

Каждому театру, идущему по новой дороге, предстоит разрешение трех задач: 1) отречься от прежней рутины навсегда, бесповоротно; 2) на смену рутине внести на сцену живую жизнь, реальную, неприкрашенную, полную того настроения, которого желает автор, и 3) суметь взять от реального искусства то, что действительно характерно, красочно и образно, — следовательно, и художественно.

Все три задачи очень сложны. Отречься от прежней рутины! Да ведь это значит — забыть все, чему учился, и начать жить сызнова. Это значит — надо забыть публику, авансцену, аплодисменты, уходы, забыть о своем желании во что бы то ни стало сосредоточить внимание на себе одном, в ущерб прочим исполнителям. Это значит — играть наряду с первыми и выходные роли, значит — учить эти роли. Это значит — одеваться в костюм, соответствующий изображаемому лицу, не заигрывать с публикой, не мешать играть товарищам. А все это такие условия, с которыми в высшей степени трудно примириться артисту.

Вот главнейшим образом, почему Художественный театр остановился на подборе молодых артистов, еще не проеденных насквозь до костей рутиной. С молодежью легче иметь дело: она отзывчивее и горячее. Администрация театра в этом не ошиблась. Когда «Чайка» А. Чехова, проваленная на образцовой сцене Петербурга, {121} возбудила всеобщий восторг на первом представлении частного театра, молодые артисты кидались друг другу в объятия, целовались и плакали. Мне говорил один из участников, что нервный подъем был таков, что все они единогласно признают этот вечер лучшим в их сценической жизни.

Если есть у всех желание работать в новом направлении и по мере сил служить искусству, то тут не может уже быть вопроса о том, велика данная роль или мала, что ее должен играть актер такого-то оклада, а не такого-то. Все работают за всех, как муравьи в муравейнике. Пусть только исполнитель чувствует роль — и дело кончено.

Но в этом «чувствовании» и кроется вся задача. Если артист не чувствует своей роли, не перевоплощается в нее всеми фибрами своего тела и души, — выходит департаментская служба, а отнюдь не художественное создание. Смотря на наши образцовые сцены, вы нередко видите не более как присутственное место, где чиновники вместо вицмундирных фраков надели итальянские костюмы XVI века, или перерядились мужиками, или — что еще хуже — князьями и графами и докладывают свои вечерние рапорты многоуважаемой публике. Актер выходит на сцену только потому, что помощник режиссера ему сказал: «ваш выход», а совсем не потому, что Чацкому надо дождаться Софьи и вынудить признанье. Отсюда вся фальшь, вся деланность драматического спектакля. До сих пор драматические представления нам кажутся теми условными, неумелыми жанровыми картинами, какие писали у нас плохие художники шестьдесят лет назад, имея в виду не сказать что-нибудь свое, а просто понравиться публике и получить соответствующий гонорар.

Писатель не может написать вещь, сюжет которой ему не ясен, которая не прочувствована им. Почему же артист может изображать то, чего он не понимает? Если он это делает, чтобы не лишиться жалованья, то лучше ему быть курьером — это будет честнее. А у нас сплошь и рядом исполнители не имеют ни малейшего представления о замысле автора и часто идут вразрез с его желаниями. Попробуйте уговорить молоденькую актрису загримироваться некрасивой девушкой, — она с негодованьем отвергнет вашу просьбу. Ей это невыгодно: она хочет нравиться мужчинам, а безобразный грим оттолкнет от нее поклонников. Попробуйте заставить ее взять резкий, вульгарный тон, надеть плохо сшитое платье, — поднимется целая история. Артистки, за малым исключением, еще не доросли до сознания, что такое художественная передача роли. Тогда только мыслима правильная художественная постановка театрального дела, когда автору, а за его отсутствием режиссеру, будет предоставлена возможность добиться того, чтобы всеми исполнителями, до самого последнего выходного актера, была почувствована та среда, та жизнь, которая должна быть изображена в данной пьесе. Все дело ведь в том, чтоб уловить характер и настроение совокупности всех лиц вместе для создания настроения всего сюжета. Задача режиссера — перевоплотить даже статистов в немцев, англичан, греков, римлян, рыцарей, эльфов. Средневековый рыцарь не может ходить, сидеть и говорить так, как говорит, ходит и сидит Марк Антоний[[165]](#endnote-158) или поручик прусского полка. А у нас если выходит актер Семенов, так египетский ли на нем убор или венецианский плащ, он все одинаково машет руками, все так же стоит на своих кривых ногах с тощими икрами и все так же говорит по суфлеру то, что написано в тетрадке.

### III

Вот это-то желательное проникновение ролью и чувствуется в московском Художественном театре. Я вижу актера, быть {122} может, начинающего, быть может, наученного с голоса, но дающего мне ту иллюзию, которая мне нужна. И мне все равно, каким путем он достиг того, что трогает меня за живое, — собственным умом или искусством режиссера. Но думаю, что если бы в нем не было материала для восприятия режиссерских требований, то ничего бы и не вышло из всех усилий его руководителя. Недавно в «Русской мысли» один театрал[[166]](#endnote-159) заявил, что он истинную гениальность отдельных исполнителей предпочитает блестящему ансамблю Художественного театра. В пример автор приводит Росси и Сальвини. Я готов, со своей стороны, за этих двух трагиков отдать все московские театры, в том числе и Малый. Но ведь гениев у нас нет, а потому не будем о них говорить. И все-таки то, что делается в частном маленьком театре, это свежо, хорошо, сильно и заслуживает полнейшего внимания.

Репертуар театра гг. Немировича-Данченко и Станиславского мы можем разделить на две резко различающиеся части: на репертуар пьес современных и костюмных, или исторических. Надо сознаться, что первая категория спектаклей несравненно интереснее для нас, чем вторая, потому что в художественном отношении стоит несравненно выше второй. Постановка двух таких пьес, как «Чайка» и «Дядя Ваня», доказала нам, что мы имеем в лице руководителей театра первоклассных режиссеров в лучшем значении этого слова. Простая, серая, будничная жизнь чеховских героев приобрела в их постановке тот жизненный колорит, которым она отличается в авторском тексте. Текст иллюстрирован, но иллюстрирован тонко, нигде ни одной чертой не выходя за предел того рисунка, что намечен Чеховым. «Театральные эффекты» здесь так стройно слились с жизненностью, что трудно определить, где начинается одно и где кончается другое. Как на пример укажу на пение, которое в «Чайке» несется с той стороны озера, то усиливаясь, то замолкая. Это не шаблонное вытье оперного мотива за кулисами, а далекие отзвуки пения, доносимые ветром. Когда на сцене Александринского театра герой пьесы в четвертом акте побежал стреляться, я помню тот неудержимый хохот, который овладел публикой; и я помню ту гнетущую, мучительную тишину, которая воцаряется в душной зале театра Каретного ряда при уходе несчастного юноши в свою комнату. Тут настроение вызывается не одною игрой, а совокупностью целой массы условий, которые создают общую картину. Начиная с рисунка пошловатых темненьких обоев, кончая порывами ветра и тусклым освещением сцены, все настраивает зрителя на восприятие выстрела, являющегося не неожиданностью, как это было в петербургском театре, а неизбежным последствием предыдущей драмы.

Постановка «Дяди Вани» и «Чайки» — эра в сценическом искусстве. Желательно было бы увидеть на той же сцене «Иванова» — тогда явилась бы вся блестящая трилогия Чехова, выпукло отразившая в себе все современное taedium vitae [отвращение к жизни — лат.].

Значительно слабее стоит в Общедоступном театре постановка костюмных пьес. Здесь иллюстрация текста слишком пестра, утомительна, нередко противоречит авторскому замыслу. Чувствуется желание во что бы то ни стало создать красивое пятно, красивую композицию, хотя бы в ущерб тексту. При этом первые картины кажутся поставленными несравненно тщательнее и детальнее, чем следующие. Особенно это замечается в «Царе Федоре Иоанновиче» и в «Шейлоке», где последние картины прямо неудачны. Точно режиссеры утомились, истощив всю свою энергию на первые сцены пьесы, и кое-как доводят ее до конца.

«Междустрочная иллюстрация» — вопрос очень обоюдоострый. Иллюстрируя {123} между строк то, что не договорено автором, надо в то же время не уклоняться ни на йоту от авторского замысла. Между тем постановка пира у князя Шуйского в первой картине «Федора» является не столько иллюстрацией, сколько извращением того, что задумано Толстым: вместо заговора мы видим безобразную попойку. Еще более неприятное впечатление производят те орудия пытки, которые фигурируют во дворце дожей в «Шейлоке» и которые только мешают впечатлению, а не помогают ему. Желание во что бы то ни стало оригинально поставить ту или другую сцену часто идет не прямым путем, не путем серьезной вдумчивости и археологических разысканий, а путем фантазии. Укажу как на пример на последнюю сцену «Федора». У Толстого дело происходит между Архангельским собором и Красным крыльцом. Г. Станиславский поставил очень плохо написанную декорацию, ни с какой стороны не походящую на Кремль, причем направо поставил игрушечную паперть собора, а налево — какие-то избушки с деревцами. Между тем вопрос разрешался очень легко: стоило написать в *натуральную величину* паперть собора, которая заняла бы всю сцену под углом с первого плана на второй, с огромными входным дверьми, через которые смутно видны в кадильном дыму люстры собора. Если же еще строже держаться археологической почвы, то следовало действие перенести в крытую стеклянную галерею, которая соединяла в то время дворец с собором и изображение которой сохранилось и до сих пор.

Вообще следует заметить, что археология в Художественно-Общедоступном театре не всегда выдерживает критику. Особенно под сомнением костюмы. Все кафтаны в «Федоре» принадлежать не XVI, а XVII веку; то же следует сказать про головные уборы, как женские, так и мужские. Они, безусловно, верны только по отношению к царствованию царя Алексея.

Но это, сравнительно, мелочи, — костюмы можно сшить другие. Важен, повторяю, тот большой почин, который сделан новым театром. Зерно брошено и дало ростки. А в грядущем надо ждать роскошной жатвы.

## 17. <Без подписи> Театр и музыка «Крымский вестник», Севастополь, 1900, 13 апреля

Со второго дня праздников начались у нас спектакли московского Художественно-Общедоступного театра[[167]](#endnote-160). Новизна дела, то есть новые веяния в сфере постановки и исполнения пьес и сами пьесы, объявленные к постановке, наконец, ожидаемое присутствие в нашем театре автора двух из объявленных пьес — А. П. Чехова, все это в высшей степени возбудило интерес театральной публики, которая ожидала начала спектаклей с величайшим нетерпением.

То, что публика увидела в первый же вечер, превзошло все ее ожидания… Действительно, все это ново, интересно, замечательно! Труппа Художественного театра — вся как на подбор: все умные, даровитые артисты, некоторые с выдающимся талантом. Играют как по нотам. То есть, не играют, а воспроизводят жизнь, настоящую {124} жизнь, так, как она есть, и так, как хотел ее показать автор.

«Дядя Ваня». Что за чудное это было исполнение! Перед нами *жила* группа лиц. Вы знаете содержание пьесы А. П. Чехова, и незачем его повторять; знаете также и пьесу «Одинокие» Гауптмана — две пьесы, которые мы пока видели. Сила новой московской труппы — в художественном воспроизведении целого и деталей, в этом отношении труппа местами дает настоящие художественные шедевры, как многие сцены в «Дяде Ване» и во втором акте «Одиноких».

Московская труппа так ведет исполнение пьесы, что публика не имеет никакой возможности выделять исполнение отдельных артистов — она вся охвачена *содержанием* пьесы; и уже потом, разобравшись немного в своих впечатлениях, понемногу отдает себе отчет относительно игры каждого артиста в отдельности. И тогда только начинает выясняться, что в труппе московского театра есть недюжинные силы: г‑жа Лилина, по-видимому еще молодая артистка, проявила очень много нервности в исполнении роли Сони («Дядя Ваня»), это, что называется, артистка с искрой Божьей, с талантом; в третьем акте особенно замечательна была артистка в мимической сцене: перед зрителем сидела убитая горем молодая, симпатичная девушка, только что узнавшая о том, что разлетелись прахом грезы ее первой девической любви; скорбное выражение ее лица прямо хватало за душу. Крупное дарование замечается также у г‑жи Андреевой.

В «Одиноких» ее исполнение роли Кэте производило глубокое впечатление. Чрезвычайно умно и прямо-таки талантливо исполняет г‑жа Книппер роль жены профессора в «Дяде Ване»; в «Одиноких» исполнение г‑жи Книппер показалось нам излишне сухим. Группа артистов — гг. Станиславский, Вишневский, Артем, Санин[[168]](#endnote-161) и другие — в «Дяде Ване» положительно безукоризненна. Гг. Станиславский и Вишневский — артисты опытные, даровитые и достаточно известные; совсем неизвестны севастопольцам г. Артем, чудесный комик, и г. Санин — резонер — с более умною, нежели художественною игрою.

Такая постановка пьес — верх режиссерского искусства. Ничего подобного наш театр еще не видел, да и не увидит: надо много средств, много любви к делу, много художественного понимания, чтобы так поставить и вести исполнение, как это делает талантливый режиссер г. Станиславский в московской труппе. Рассказать о том, какая это обстановка и какой получается ансамбль, невозможно, это надо видеть.

Спектакли Художественного театра оставят в Севастополе глубокое впечатление и не скоро забудутся.

## 18. <Без подписи> Театр и музыка «Крымский вестник», Севастополь, 1900, 15 апреля

Нечасто на долю севастопольцев выпадают такие праздники, каким вышел последний спектакль московского Художественного театра. Да, это был истинный праздник, — праздник искусства, праздник высокого художественного подъема {125} чувств всех бывших в этот вечер в театре. «Чайка» г. Чехова уже как-то ставилась у нас несколько лет тому назад. И вот, чтобы вполне оценить художественное исполнение этой пьесы, теперь лучше всего сделать сравнение. В исполнении артистами Художественного театра «Чайка» предстала пред нами совсем новой пьесой, ничем не похожей на пьесу в тогдашнем исполнении, если мы не ошибаемся, труппою г. Аярова[[169]](#endnote-162), полной глубокого смысла, художественной красоты и захватывающего интереса, между тем как тогда мы присутствовали при исполнении лишь скучной, очень растянутой и потому совсем неинтересной драмы, непонятно даже, почему так названной. Вчера исполнение, и художественные мысли, и цели автора драмы слились воедино и дали нам чудные образы живых и близких нам людей, родных нам, потому что всегда и всюду мы видим их вокруг себя. Все чеховские образы, как в его сценических вещах, так и повестях, отличаются одним свойством, они не резко очерчены, они не представлены нам как резко очерченные резцом ваятеля образы, а, сохраняя всю свою ясность и жизненность, несколько расплывчаты, как бы в тумане, они несколько не дорисованы, но этот-то способ их изображения и делает их правдивыми, связанными неведомыми нитями между собою, живыми и жизненно правдивыми, близкими нам. Эта черта прекрасно подмечена артистами Художественного театра и чудно передается ими. Трудно сказать, кто из исполнителей был в этот вечер лучше других. Вся прелесть и иллюзия этих спектаклей в том и состоит, что все играют одинаково хорошо, и ни один из артистов не играет на счет другого. Спектакль закончился овациями всей многочисленной публики, собравшейся в этот вечер в театр, в честь артистов. Это вышло каким-то апофеозом искусству, артистам и, главное, автору «Чайки» А. П. Чехову. Когда на вызов публики взвился занавес и вышли все артисты со своим директором г. Немировичем-Данченко, от лица публики выступила г‑жа Бларамберг-Чернова[[170]](#endnote-163) и прочла адрес от публики, покрытый массою подписей, в котором указывалась цена Художественного театра и была выражена благодарность за удовольствие, доставленное севастопольцам пребыванием среди них труппы московских артистов. В это же время всем дамам-артисткам были поднесены букеты. В ответ на адрес выступил г. Немирович-Данченко и обратился к публике с речью, в которой указал, что задачи нового художественного направления в драматическом искусстве требуют внимательного и интеллигентного зрителя, что не могло не внушать опасений при возникновении мысли о поездке в провинцию труппы московского театра, но то внимание и тот прием, которые были им здесь оказаны севастопольцами, вполне рассеяли эти опасения.

После дружных аплодисментов занавес закрылся и вновь открылся для того, чтобы публика вместе с артистами долго несмолкаемыми овациями приняла участие в чествовании А. П. Чехова, не перестававшего раскланиваться перед публикой, шумно аплодировавшей ему. Так закончился последний вечер пребывания среди нас артистов Художественного театра. Можно думать, спектакли эти и то впечатление, которое они оставляют после себя, не сразу изгладятся из памяти нашей публики.

## **{****126}** 19. Нескромный наблюдатель <псевдоним не раскрыт> Вперемежку. Наброски и недомолвки. По поводу спектаклей Художественного театра. Настроение публики и способ его выражения. <…> «Крымский вестник», Севастополь, 1900, 16 апреля

— Уехали!..

Такой тоскливый возглас вырывается в последнем акте «Дяди Вани» из груди оставшихся на сцене действующих лиц.

Так же тоскливо восклицает теперь и наша театральная публика по адресу московского Художественного театра:

— Уехали!..

Московский театр оставил нашу публику в тоске, в тихой грусти. Это настроение навеяно всем, что ей довелось видеть на сцене во время представления двух пьес А. П. Чехова, навеяно *содержанием* этих пьес, так безукоризненно художественно переданным артистами московского театра.

Перед глазами зрителей до сих пор стоит безнадежно-тоскливая картина застоявшейся жизни, изображенная в последнем акте «Дяди Вани», стоят уныло-покорные лица…

Все кончено. Замолкли дробные удары повозки по деревянному помосту — уехали! Стало страшно тихо. Где-то затрещал сверчок. Телегин наигрывает тихую мелодию на гитаре, щелкает кто-то на счетах, сидит дама и читает, тихо плачет Соня, хороня сладкие грезы первой девической любви, няня вяжет чулок. Тоска, тоска…

Эта «пауза», великолепно выдержанная артистами, никогда не изгладится из памяти. Потому не изгладится, что производит сильное впечатление своим ужасным, так сказать, символическим значением.

— Ведь это мы! — думает с содроганием каждый зритель, умеющий *думать*: ведь это символ нашей, провинциальной жизни!..

И в этом, как нам кажется, кроется все огромное достоинство пьесы А. П. Чехова. Хмурая муза писателя заставляет провинциального зрителя посмотреть на себя самого, так сказать, со стороны. Он смотрит — и его берет тоска… Какая же это тусклая, унылая жизнь! — ужасается он. — Как она засасывает человека в тину, что она из него делает! «Неужели нет другой жизни, как только пить водку и играть в карты?» — горько спрашивает Соня земского врача Астрова. Нет! И зритель, сидящий в театре, тоже видит, что нет…

В антрактах первого спектакля, когда шел «Дядя Ваня», публика менялась впечатлениями. Часть (не очень многочисленная) сразу поняла все, как следует быть, и восторгалась художественностью игры; другая часть выражала некоторое разочарование…

— Скучно как-то все это! — говорили они. — Действующие лица ходят по сцене словно летние мухи на стеклах окна. Все ноют, тоскуют, скучают. Это нытье мы видим в своей собственной жизни, не стоит за этим ходить в театр…

Вот! Артисты московского театра соединенными силами великолепно передали картину подлинной жизни, сообщили настроение автора зрителям; настроение, как видите, передалось даже зрителям, мало понимающим; они почувствовали тон пьесы, но не поняли, что в этом вся сила пьесы и что именно для этого и стоит ходить в театр. Они привыкли ходить в театр только за тем, чтобы видеть то, чего не приходится видеть им в своей обыденной жизни; им {127} нужны потрясения, нарастание страстей, необыкновенные коллизии, героические роли, центральные фигуры. Одним словом, им нужно видеть то, что не похоже на них самих… И только то им и может понравиться. А тут пришлось посмотреть на самих себя, видеть в отчетливом отражении условия собственного существования, тину своей жизни. Невольно лезли в голову мысли: чем же мы живем в этой жизни? Что делаем? И становилось им жутко…

В конце концов после третьего спектакля московский театр заполонил-таки всю публику, всю без исключения. К четвертому спектаклю все уже были, что называется, готовы[[171]](#endnote-164). Энтузиазм достиг высшей степени, и севастопольская публика не ударила лицом в грязь; за нее краснеть не придется. Ведь Севастополь — первый провинциальный город, которому показался новый московский театр; ему первому из провинциальных городов этот театр предъявил свои задачи, свое искание новых путей, свои силы и средства. Предъявил и сказал:

— Смотрите и судите!

Надо полагать, что г. Немирович-Данченко в ответ на поднесенный труппе восторженный адрес от имени публики вполне искренно говорил, что, отправляясь первый раз в провинцию, в Севастополь, труппа испытывала некоторый страх и робость: как-то примут? как отнесутся? Такой страх понятен даже в такой сильной, могущественной армии, какую представляет собою московская труппа; как бы ни была сильна театральная труппа, она всегда может быть побеждена еще более могущественным врагом, который называется: равнодушие публики. Этот враг иногда бывает беспощаден… И выступи он против московского театра у нас — театру бы не поздоровилось. Говори потом, что наша публика невежественна, что она не доросла до понимания новых путей в искусстве, новых приемов в исполнении и тому подобное. Говори не говори, а факт остался бы фактом: первый провинциальный город, куда заглянул новый московский театр, оного театра не одобрил…

Но этого, благодаря Бога, не случилось. Оценили. Вполне по заслугам оценили и помимо обычных восторженных излияний выразили одобрение совершенно небывалым у нас способом: труппе поднесли адрес, подписанный публикой. Сотни подписей пестрили лист, и всем желающим подписать даже не хватило места! Лист лежал возле кассы, и все наперерыв подписывали, толкаясь и спеша «приложить» руку. Такой энтузиазм и по такому поводу чрезвычайно приятно было зреть. Поведение нашей публики на этот раз было таково, что можно ей смело поставить пять с плюсом.

## 20. <Без подписи> Спектакли Московского Художественного театра в Ялте «Крымский курьер», Ялта, 1900, 18 апреля

В воскресенье при переполненной зале состоялось первое представление «Дяди Вани»[[172]](#endnote-165). Кто только читал это произведение Чехова, с трудом представит себе, насколько производит оно могучее впечатление на сцене, особенно в таком прекрасном {128} ансамбле, в каком дает его московская труппа. «Дядя Ваня», как и все творения Чехова, — простые сцены будничной жизни; как и все его произведения, пьеса эта отличается поразительной простотой и безыскусственностью. Отсутствие всякой вычурности составляет в ней сильный контраст с обычным бытовым репертуаром. Театр, если позволено так сказать, почти при полном отсутствии «театральности» составляет очень крупное явление в искусстве, и Чехов на живом примере показывает, до какой степени можно приблизить сценическую передачу к жизни, как много можно уменьшить условность в исполнении драматического произведения.

Репертуар, подобный чеховскому, мыслим, однако, при таком сильном союзнике, как ансамбль и антураж Художественного театра. Глядя на представление «Дяди Вани» и наслаждаясь умной, тонкой, до мелочей продуманной его обстановкой, можно судить, что эта же пьеса, эти серые будничные, но подавляющие сцены при великолепной игре отдельных исполнителей, но без надлежащего ансамбля почти ничего не дали бы зрителю.

Полнейшее отсутствие аффектации, замечательная простота исполнения, никогда не виденная нами на сцене. Артисты сознательно и беспощадно устраняют все неординарное, лишают себя так называемых выигрышных моментов с единственной целью, которая представляет главную их задачу: достижение наиболее верной, наиболее жизненной передачи, так как обыкновенные люди живут, страдают и умирают просто, без классических поз, не так, как фигурируют Гамлет и Лир.

Все артисты играют одинаково умно, одинаково тонко и одинаково просто. Над всеми витает глубоко талантливая рука режиссера труппы г. Станиславского, и если суждение об исполнителях допускает выделение кого-либо из общей среды, то этого выделения требует тот же К. С. Станиславский, этот крупный артист-художник.

Сильное, подавленное впечатление оставил «Дядя Ваня»!.. После второго действия среди шумных вызовов артистов стало слышаться слово «автора». После третьего действия вызовы автора сделались очень настоятельные, и наконец на сцене во главе артистов появился А. П. Чехов. Он выходил также раскланиваться с публикой и по окончании пьесы.

Работы по устройству в театре электрического освещения были закончены лишь к самому спектаклю, дело было не совсем еще налажено, и потому освещение в театре и на сцене несколько пошаливало.

# **{****129}** Сезон 1900 – 1901

В хорошем рабочем ритме Художественный театр представил на суд театральной критики в этом сезоне четыре премьеры. Это были: выпущенная 24 сентября 1900 года «Снегурочка» А. Н. Островского (режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин, художник В. А. Симов) и затем последовавшие за ней с интервалами в месяц две пьесы Ибсена: 24 октября — «Доктор Штокман» (режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский, художник В. А. Симов) и 28 ноября — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (режиссер Вл. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов). Четвертая премьера — «Три сестры» А. П. Чехова (режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский, художник В. А. Симов) — появилась 31 января 1901 года.

Такая ритмичная работа объясняется тем, что репертуарные новинки были ясны руководителям театра еще в сезоне предыдущем. По возвращении с крымских гастролей в мае 1900 года Станиславский репетировал и «Снегурочку», и «Доктора Штокмана», а Немирович-Данченко тем же летом написал режиссерский план к пьесе Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», а заодно и обширную статью о пьесе, опубликовав ее в сентябрьской книжке журнала «Русская мысль».

Некоторые волнения театр испытывал лишь из-за пьесы Чехова. Не ясно было, окончит ли он ее для этого сезона и когда. В октябре 1900 года Чехов привез в Москву лишь первую редакцию текста, в конце ноября начались репетиции, а окончательный вариант был получен в середине декабря.

Можно сказать, что и в этом сезоне репертуар Художественного театра отличался постоянством по части литературных привязанностей. Русская тема, а с ней и русский быт явились в сказочной форме «Снегурочки». Разносторонне был представлен Ибсен: общественно-обличительный в «Докторе Штокмане» и символический в «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Чехов как драматург был уже просто «приписан» к Художественному театру.

Пожалуй, впервые репертуар МХТ сам по себе вызвал вопросы у театральной критики. По завершении сезона 1900/01 года завязалась полемика о том, объективен ли он по отношению к разным бытующим общественным настроениям. Особенно задевали критику в этом смысле пьесы Чехова. Одних они пугали болезненным пессимизмом, других призывали к бодрости и надеждам, третьим казались выдумкой и ложью.

Общественное звучание искусства Художественного театра озадачивало критику не только погружением в настроения пьес Чехова, но и недостаточностью протеста в пьесах Ибсена. В связи со Штокманом Станиславского на страницах печатных изданий развернулись споры: правильно ли он играет и может ли стать героем общественной жизни человек смешной и чудаковатый? Именно такого неприспособленного к жизни {130} и борьбе идеалиста давал в спектакле Станиславский. Публика вопреки указаниям критики поверила, что может.

В «Моей жизни в искусстве» Станиславский впоследствии описал, как шел к образу при помощи «интуиции и чувства», не думая об общественных задачах. Роль же приобрела политический смысл, так как зрители превратили Штокмана в революционного героя.

Столь злободневное восприятие «Трех сестер» и «Доктора Штокмана» публикой, споры об их идейном содержании среди театральных критиков впервые создавали вокруг Художественного театра атмосферу общественного возбуждения. Это радовало, но и настораживало. Последнее натолкнуло Вл. И. Немировича-Данченко на серьезные размышления о том, как удержать искусство Художественного театра от власти над ним политической ноты, как сохранить независимость. Особенно это станет заботой руководителей театра в последующих сезонах, когда на афише появится имя Горького.

Эстетическая сторона искусства Художественного театра также была предметом внимания театральных критиков. Две премьеры в этом отношении в их глазах провалились. Это «Снегурочка» Островского и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсена. Причины назывались разные.

В «Снегурочке» не имела успеха у критиков сказочная этнографическая фантазия Станиславского-режиссера. В «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» не получили признания усилия Немировича-Данченко следовать «свободному отношению к пьесе», исключив предвзятость, и раскрыть в ней Ибсена «реалистом возвышенных образов» (*Немирович-Данченко Вл. И*. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877 – 1942. М.: ВТО, 1980. С. 213 – 214).

Наибольший художественный интерес, выразившийся в подробных, иногда не лишенных поэтичности описаниях атмосферы, вызвало сценическое воплощение «Трех сестер» Чехова. Иные критики поднимались тут до высоких оценок режиссуры. Даже А. Р. Кугель, верный своему непоколебимому мнению, что Художественный театр — явление обманное, сознавался, что на его сцене «Чехов смотрится с большим удовольствием» («Театр и искусство», 1901, № 10).

Гвоздем сезона 1900/01 года стал первый приезд Художественного театра в Петербург и всестороннее освещение этого явления в статьях и рецензиях.

Художественный театр прибыл в столицу с репертуаром из пяти пьес, собственным раздвижным занавесом из «мягкой бледно-зеленоватого цвета материи с ярко-пунцовой вышивкой по краям»[[173]](#footnote-10) и гонгом, оповещающим о начале действия.

Встречен театр был в Петербурге ложкой дегтя: накануне его приезда будущих зрителей ознакомили со статьей Ченко <К. Ф. Одарченко> «Театральная распря в Москве» («Новое время», 14 февраля 1901) о злостном антагонизме Малого и Художественного театров. В ней говорилось, что сначала мелкие писаки, а потом и именитые, вроде С. Васильева <С. В. Флёрова>, начали травлю Малого театра и особенно его детища — Нового театра, руководимого А. П. Ленским.

Ченко писал, что публика в Москве словно помешалась на этой распре, и предостерегал петербургских зрителей от увлечения Художественным театром, который вовсе не понимает, что такое «художественный реализм», и позволяет себе на сцене вопиющие вещи.

{131} Театральные критики принялись за рецензирование спектаклей конкурирующего со всеми российскими сценами Художественного театра как бы заново. Не потому, что они их не знали и не видели (они ездили их смотреть в Москву и печатали отзывы в петербургских изданиях), но потому, что театр демонстрировал гастролями свое новаторство. А. Р. Кугель так и заявил, что только Петербург, его публика и критика правомочны вынести решение о модном московском театре, о том, миф ли он или все-таки явление искусства.

Какие же последовали выводы? Уверяли, что недостатков у Художественного театра больше, чем достоинств, особенно по причине его увлечения режиссурой и слабости актерского искусства. Полагали, что при всех недостатках этот театр все же дает полезный урок петербургским сценам.

Наиболее значительными оказались статьи общего характера. В них поднимался вопрос, какому типу театра принадлежит будущее, говорилось о преимуществах Художественного театра перед старой системой актерства на российских сценах. Вместе с тем высказывалось предположение, что в области своего направления МХТ уже не скажет ничего нового.

В итоге по поводу Художественного театра на петербургских гастролях завязалась знаменитая дискуссия между А. Р. Кугелем и П. М. Ярцевым на страницах журнала «Театр и искусство» (1901, № 14, 15, 17). Свою всестороннюю критику устройства и творчества гастролера Кугель начал в «Заметках о Московском Художественном театре», которые печатал в трех номерах журнала (№ 9, 10, 13). Вместо обещанного продолжения Кугель позволил в очередном номере выступить Ярцеву с его статьей «Искусство будней» (№ 14), которая так задела его, что он переключился на спор с Ярцевым, напечатав «Открытое письмо» к нему — «Будни искусства». В свою очередь Ярцев не мог оставить этого без ответа и назвал его «Актер и театр» (№ 17).

Расстановка спорящих сил была заранее определена приверженностью Ярцева к новому сценическому искусству и верностью Кугеля традиционной сцене. Правда жизни, иллюзия жизни, настроение жизни на сцене были для Ярцева искусством, для Кугеля — недостойными театра сюжетами низменной повседневности.

Ежедневно выходящие рецензии в петербургских газетах и журналах, где ведущие критики печатали статьи с продолжениями, создавали внутри Художественного театра понятное напряжение. Станиславский передавал атмосферу взаимоотношений со зрителями и журналистами в письме к московскому критику С. Васильеву <С. В. Флёрову>: «И публика здесь интеллигентная, и молодежь горячая, и прием великолепный, и успех небывалый и неожиданный, но почему-то после каждого спектакля у меня чувство, что я совершил преступление и что меня посадят в Петропавловку. Суворинская клика приготовила нам прием настоящий — нововременский. В “Новом времени” пишет Беляев, правая рука Суворина (влюблен в артистку Домашеву из Суворинского театра). В “С.‑Петербургской газете” и в “Театре и искусстве” не пишет, а площадно ругается Кугель, супруг артистки Холмской (Суворинский театр) и пайщик оного театра, в других газетах пишет Смоленский, влюбленный тоже в одну из артисток Суворина. Амфитеатров (“Россия”) пьянствует и тоже женат на артистке и т. д. и т. д. Ввиду всего сказанного, с прессой дело обстоит неблагополучно. Но, к счастью для нас, все эти господа очень бестактны или просто глупы. Они не стараются замаскировать подкладки, и их поведение возмущает интеллигентную часть публики, иногда даже рецензенты некоторых газет и артисты Суворинского театра приходят выражать нам негодование на поведение прессы. Особенно критикуют и возмущаются поведением Кугеля и Беляева, {132} которые во время вызовов демонстративно становятся в первый ряд и при выходе артистов поворачиваются спиной к сцене, делают гримасы и громко бранят нас неприличными словами» (КС‑9. Т. 7. С. 391).

Ничто человеческое не было чуждо Станиславскому: он верил во власть интриг, которые заслоняли от него серьезные размышления о театре, кроме всего прочего содержавшиеся в писаниях недоброжелателей Художественного театра.

Поскольку петербургская критика в массе своей смирилась с тем, что с Художественным театром век режиссерского искусства наступил неотвратимо, она писала о режиссуре более пространно, чем об актерах. Те еще не убедили ее в могуществе своих талантов.

Всему этому Немирович-Данченко противопоставлял призыв не поддаваться «возмутительно несправедливым отзывам газет» (ИП. Т. 1. С. 233). Он объяснял, что в Петербурге образовалось два лагеря: один из «отборной» публики и писателей с хорошей репутацией и другой — из приверженцев суворинской газеты «Новое время», с ее озлобленностью.

Об этом разделении знали и сами критики. А. Волынский посвятил ему второй раздел своей статьи, помещенной в «Прибалтийском вестнике» (1901), где тоже писал о суворинском лагере. По его наблюдению, эта компания критиков действовала против Художественного театра в интересах Театра Литературно-Художественного общества.

И все же ежегодные весенние гастроли художественников в Петербург отныне стали традицией, крепнувшей от сезона к сезону.

## 1. -Ф- <Н. Е. Эфрос> «Снегурочка» «Новости дня», М., 1900, 27 сентября

Давно никакой пьесе не удавалось так завладеть вниманием публики, как теперь «Снегурочке». Она заполонила театральную Москву[[174]](#endnote-166). Вот уже месяц только и разговоров, что о ней. «Снегурочка» — преимущественная тема светской causerie [беседы — фр.], горячих молодых споров и театральной рубрики в газетах. «Снегурочку» разобрали по косточкам, просмаковали все ее красоты, затрепали по фельетонам.

При таких условиях читатель не будет претендовать на меня, если я освобожу и его, и себя еще от новых рассуждений о самой пьесе. Ограничу исключительно работою Художественно-Общедоступного театра и оставлю в покое Островского. Воздержусь я и от всяких сопоставлений. Нашу публику хлебом не корми, дай только состязание. Призрак борьбы, конкурса, — и она уже жадно набрасывается. Не то ей важно, хорошо ли, плохо ли, а кто кого, кто осилит. На первом спектакле у «художников» так и висели в воздухе слова: «где лучше?» Я не ступлю на этот скользкий путь. Он ведет только к совсем ненужной страстности. Скажу лишь, в отповедь злым пророкам, что никакого «конфуза» для «Снегурочки» Нового театра не получилось. Ей нечего опускать стыдливо голову. Она ничего не проиграла[[175]](#endnote-167).

{133} В первом отчете о второй «Снегурочке» у нас были отмечены кое-какие сильные и слабые стороны постановки[[176]](#endnote-168). Она — создание человека с колоссальной, бурной, неудержимой фантазией. Она намечалась, в своих главных очертаниях, в каком-то творческом экстазе. Смело скажу, никогда еще ни у какого русского режиссера не было такого богатства и блеска вымысла, «выдумки», как говорил Тургенев. Больше всего захватывают К. С. Станиславского сочетания красок, роскошь колорита, игра света, неожиданная компоновка групп несут его с неудержимой силою и часто уносят за рамки пьесы, наперекор ее ясным требованиям. Слышал такое мнение, что у него преобладает фантазия зрительная. Меткое замечание. Я думаю, в К. С. Станиславском гибнет большой художник кисти. Красоту живописную, пластическую он чувствует неизмеримо лучше и сильнее, чем красоту слова, поэзию.

И этим в значительной мере обусловлены и удачи, и неудачи его постановки «Снегурочки». Благодаря этому же он постановкою дорожит куда больше, чем самою пьесою. Он ее ценит только как толчок его фантазии, признает только как канву, по которой вправе уже расшивать свои собственные узоры. Пьеса — в качестве res accessoria [дела придаточного — лат.], и потому с нею можно не очень уже стесняться. Фантазия режиссеров берет иногда верх даже над логикою вещей, и некоторые пленившие режиссерское воображение частности постановки именно нелогичны, иногда — до очевидного, до смешного. Картина могучего раздолья Мороза заполонила г. Станиславского, покорила себе, — и он смело отсек первые слова первой ремарки автора — «Начало весны». Впрочем, это царство Мороза показано с такой могучей силою, с такою захватывающею красотою и гениальною дерзостью, что и сам подчиняешься этому замыслу и вымыслу. Забываешь о всяких ремарках, логике и сидишь завороженный. Только потом, разбираясь во впечатлениях, видишь ошибку, но даже и тогда охотно прощаешь ее за яркость впечатления. Победителя не судят. Но иногда результаты получаются и прямо обратные. Игра ни с чем не считающегося воображения приводит к нелепости. Как иначе назвать начало 4‑го акта? Толпа берендеев спит вповалку; среди них и царь, и Снегурочка. До сна ли ей? В финальной сцене 3‑го акта она бежит с отчаянной мольбою о любви девичьей к матери — Весне; начало 4‑го — непосредственное продолжение. Прибежала истомленная ревностью без любви Снегурочка к тихим водам озера и молит, плачет о своем горе. А тут выходит совершенно несуразное. Снегурочка, отложив свой план до утра, которое вечера мудренее, улеглась спать, выспалась — и уже тогда потянулась с мольбою к матери. Иного слова, как несуразность, я не подберу для такой mise en scèn’ы. И как неестествен этот непосредственный переход от дремы, от слипшихся, протираемых кулачками глазок к «слезам тоски и горя» и протяжным жалобам. Но режиссера-живописца увлекла картина сна и особенно пробуждения берендеев в заповедном лесу, не давала покоя картина умывающейся из ручья толпы, — и он для нее пожертвовал всем. Это — яркая иллюстрация моей мысли об особенностях режиссерской натуры и творчества г. Станиславского. Они же привели к тому, что он перетасовал диалоги Островского, выкидывая чуть не целые монологи, которые мешали *его* постановке. Отняты, между прочим, у самой Снегурочки в разных местах несколько очаровательных и, что еще важнее, нужных для ее характеристики строчек. Моментами эта искусственная укороченность очень чувствуется, у исполнительницы нет нужного простора для достаточного выражения своих чувств. В этом я вижу, кстати сказать, одну из причин, почему продуманное и прочувствованное исполнение М. П. Лилиной[[177]](#endnote-169) не давало {134} полного впечатления. Островский слишком хорошо знал сцену и никогда не обременял исполнителей его ролей балластом слов. Он прекрасно чувствовал меру и не грешил против нее.

И потом, явление, которое уже не раз ставило меня в тупик. К. С. Станиславский — большой художник, чуток к красоте, с развитым вкусом. Но вкус его какой-то странный, вдруг проявляет большую грубость. Облюбует почему-то какой-нибудь пустяк — и прилепится к нему со всею страстностью, возводит в перл создания, готов принести ему в жертву что угодно. Оттого у него всегда в постановке несколько вредных деталей, лезущих из общей рамки, уродующих целое. Точно каприз какой-то овладевает режиссером. Хочу — и сделаю, наперекор очевидности. Один пример. Купава вбегает к царю и падает в ноги Бермяте, приняв его за царя. Это почему-то показалось режиссеру занимательным, хотя это только вульгарно, и он уже ни с чем не считается. Царь-патриарх живет со своим народом одной семьей, он — первый между равными, его всегда встречают, все знают. Знает, очевидно, и Купава. Это во-первых. Затем, этой выдуманною комическою сценкою разбивается цельность впечатления сцены, которая должна умилять, трогать, не оставлять места для смешка. Расстраивается и музыкальность диалога, так как получается большая пауза. Наконец, ради все того же сомнительного комизма Островскому приходится навязать лишний стих. С жемчужиной родной поэзии этого делать нельзя. И это не единственный факт, это — лишь пример. Все это, вроде подвешенного к потолку живописца-берендея и т. п., — ненужные ухищрения, и их много[[178]](#endnote-170). И в результате этих режиссерских капризов и прихоти, этой ненасытной жажды новизны, оригинального блестяще задуманная, во многом столь же блестяще выполненная постановка, полная колоритности, насыщенная фантастичностью, — грубеет, портится, давит вычурой и не дает нужного поэтического настроения.

«Снегурочка» у «художников» куда больше занимательна, чем трогательна своею наивностью. В ней больше режиссерского фейерверка, чем поэзии. И это обидно. Могла бы получиться постановка идеальная, не будь этих прихотей и, главное, чувствуй побольше режиссер красоту слова, красоту самого произведения.

Я, может быть, слишком долго останавливаюсь на постановке. Она ведь только рамка. Не моя вина, что она в этом спектакле доминировала над всем остальным. Истинный герой «Снегурочки» — г. Станиславский. С его работой приходится прежде и больше всего считаться. Ему — все похвалы, вся слава за успешное, но он же в ответе и за неудачи, за промахи, а то — и за странные ошибки, вроде указанных.

Исполнение заслоняется грандиозностью постановки, да в большинстве и куда ниже ее по своим качествам. Некоторые образы в передаче артистов Художественного театра много потеряли из своей обаятельности. Совсем не задалась Весна, которая вышла у г‑жи Савицкой какой-то жеманницей, неуклюжею кокеткою. Ее дивные монологи звучали сплошным диссонансом; утратилась красота стиха. По-моему, то толкование образа, какое предложил артистке режиссер, — и не особенно удачное, вычурное, а главное — совсем не в свойствах дарования артистки, лишенного гибкости. И голос у нее хороший, но тяжелый, который не способен на передачу тех нюансов, каких требует принятое толкование роли. Много лучше Купава — г‑жа Роксанова. Артистка сжилась с ролью; чувствуется правда, искренность. Но артистка слишком порывиста для Купавы, слишком для нее болезненна, напряженно-нервна. Купава — натура цельная, здоровая, непосредственная. А тут было что-то надтреснутое, {135} взбаламученное, лишенное гармонии. Много обаятельного в Снегурочке — г‑же Лилиной. Я высоко ценю эту артистку. В ее игре обыкновенно столько простоты, искренности, теплого лиризма, тонких настроений. Зритель не может не отдавать ей своей симпатии. И в ее Снегурочке много великолепной простоты и трогательности. Но игра ее в Снегурочке излишне однообразна. Снегурочка ушла со сцены такой же, какой и пришла. Ее душевная жизнь не осложнялась по мере развития пьесы, не приобрела новых тонов. И поэтому в начальных актах она была недостаточно наивным ребенком, в чьем сердце еще не занимался огонь любви, в последующих не намечался перелом, этот пожар любви, преображающий Снегурочку и губящий ее. Последний акт совсем не удался артистке, по-моему — не по ее вине, а вследствие неудачной mise en scène, слишком мало считавшейся с исполнительницей и заставившей ее совершенно скомкать дивный заключительный монолог и думать больше о том, чтобы вовремя попасть в узкое отверстие грота, где должно произойти пресловутое и, к слову сказать, кончившееся неудачею «таяние»[[179]](#endnote-171). Наиболее удался из женских ролей Лель, в котором г‑жа Андреева ослепительно прекрасна по внешности и дает яркую, выдержанную фигуру. Пожалуй, артистка слишком уж хлопочет о бытовой окраске, хочет дать «парня» с его традиционными ухватками, хлопочет, так сказать, о «жанре». Но и это не вредит прекрасному впечатлению от ее исполнения.

Из мужских ролей лучше всего удался Мороз, которого г. Судьбинин играет с громадною силою и яркостью, как нельзя более в соответствии с замыслом пролога и его выполнением у «художников». Немного резонирует г. Качалов — Берендей; но чарующий голос артиста и большой сценический такт дают его исполнению много прелести. Я думаю, в г. Качалове театр приобрел крупную силу[[180]](#endnote-172). Он должен прекрасно справляться с молодыми, пламенными ролями, где нужна буря темперамента, взрывы чувства, мятеж нервов. В Берендее его темперамент скован и характером роли, и старостью Берендея, под которую артисту приходится подделывать свою молодость, свою жестикуляцию и голос. У г. Вишневского — Мизгиря много, правда, страсти, но и много грубости, резкости, излишней аффектации. Очень смущал и костюм артиста, обращавший «торгового гостя из царского посада» в какого-то Радамеса или Мурзука[[181]](#endnote-173). Г. Москвин взглянул на Бобыля совсем не так, как бы нужно, дал какого-то юродивого, с внешним и неприятным комизмом.

## 2. James Lynch <Л. Н. Андреев>[[182]](#endnote-174) <Без заглавия> «Курьер», М., 1900, 1 октября

Поговорим о последней большой светлой злобе дня — о Художественно-Общедоступном театре. Я должен предупредить, что не был в Новом театре и потому не могу, да и не хочу входить в оценку относительных достоинств постановки «Снегурочки» на той и другой сцене. Пусть бирючи лучше изображены у Ленского, а Садовская 2‑я[[183]](#endnote-175) выше Лилиной, — об этом ведать надлежит театральным {136} критикам. Меня интересует только отношение к Художественному театру известной части прессы. Что здесь, тихое непонимание, временами переходящее в неприличное буйство, или непонятная, странная злоба? Роль и задачи Художественного театра выяснились достаточно за время его существования, и задачи эти таковы, что самое существование этого театра нужно признать безусловно необходимым. Драматическая литература давно уже на Западе и недавно у нас вступила в новый фазис своего развития. Времена героев, выдуманных или живых, прошли, люди стали серее, меньше и слитнее, если так можно выразиться, с окружающими их предметами и поддерживающей их землей; там, где прежде всех и все покрывал своим мощным голосом герой, там теперь господствует тихий говор многих людей и на место мощного голоса воцаряется еще более мощное *настроение*. Это настроение стало индивидуальностью каждого творения «нового искусства» и для передачи своей нуждается в полной гармонии речей, движений, декораций. Как в самом произведении отдельные лица, наиболее яркие, подчиняются господствующему тону, так должно быть и на сцене в отношении отдельного актера к тону всей пьесы. Это не «дрессировка» актеров, это не порабощение талантов; это то необходимое, что делает пьесу художественной, стройной и *единой*, как песня. И Художественный театр, — не в лице одного только г. Станиславского, которому отводятся и все хвалы, и все порицания, а в лице каждого из своих малейших актеров, хотя бы того «медведя», над которым так пошло острили[[184]](#endnote-176), стремится к этой цели. Любовь к искусству согревает этот театр, она же влечет к нему избранную публику, она же послужила причиной того невиданного доселе явления, что на первое представление «Снегурочки» в Москву съезжаются, как на праздник, как на крупное событие[[185]](#endnote-177). Стало чуть ли не общим и обидным местом, что в Художественном театре нет талантов. А кто же все это делает, — 100‑е представление «Федора Иоанновича», 40‑е — «Чайки»[[186]](#endnote-178) и прочее, — жалкие посредственности да костюмы, да? Они там есть, таланты, да только они не режут глаза, так как там все хорошо играют. Конечно, в Художественном театре ошибаются, как и везде, но говорить о дрессировке актеров, о манекенах, о преобладании декораций над артистами — значит или закрывать умышленно глаза, или же самому не любить и не понимать искусства. Как известно, даже в древности сапожник не видел ничего дальше сапога.

Вот и все большие и малые злобы дня. Не правда ли, пестро, но нет ли все же в них известного «настроения»?

## 3. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев> У рампы. Которая из двух? «Курьер», М., 1900, 3 октября

Которая же «Снегурочка» в конце концов победила? Казенная ли «Снегурочка» Нового театра или странная «Снегурочка» художественно-общедоступной сцены? Вопросы эти продолжают оставаться на устах у каждого москвича, интересующегося театром, а пресса точно преднамеренно уклоняется от определенного на {137} них ответа. Едва ли это справедливо по отношению как того, так и другого театра. Ведь и там, и тут на постановку сказки положена была гибель труда и в результате получилось нечто до того разное, до того идущее вразрез одно другому, что оба театра в праве ожидать от театральной критики серьезного сопоставления двух этих исполнений и выяснения вопроса, насколько каждому из театров удалось справиться со своей задачей. И при этом, конечно, дело вовсе не в том, где бирючи лучше удались и где лучше декорация заповедного леса, где лучше Бакула и где Мизгирь?

Обе постановки — это два совершенно различных *направления* в искусстве, если не сказать, что это даже два совершенно разных искусства, и обязанность прессы разъяснить читателю разницу этих направлений. Эта рознь существует во всех искусствах. Для ясности возьму пример из области живописи. Еще очень недавно всем нам чрезвычайно нравились исторические картины гг. Брюллова, Неврева, Венига и К. Маковского или библейские изображения Бруни, Верещагина[[187]](#endnote-179) и тому подобное, и в самом деле, разве это были плохие картины? Но явились гг. Суриковы, Нестеровы, Васнецовы, Рябушкины[[188]](#endnote-180), и как-то вдруг всем стало ясно, что все, что изображалось до них, было до крайности условно, а с их произведениями точно открылась нашим глазам какие-то и новая история, и новое понимание ее быта, и новое религиозное искусство, и заметьте при этом, что сплошь и рядом у этих новаторов будут встречаться промахи и ошибки. Картины Сурикова могут оказаться по колориту гораздо слабее какой-нибудь картины г. Венига, а г. Рябушкину далеко будет до рисунка хотя бы Брюллова и тому подобное, и все-таки у одних вы будете чувствовать шаблонную условность, а у других — нечто новое, оригинальное и открывающее перед вами совершенно новые горизонты.

Обе постановки «Снегурочки» — яркое выражение тех же двух направлений на сцене. Надо отдать полную справедливость «молодым силам» Нового театра; они сделали все, что только могли, для того, чтобы достойно воспроизвести дивную сказку на сцене. Чтение у всех выразительное, играют все с полным увлечением и даже «народ» с небывалым усердием участвует во всем ходе представления. Не ударили в грязь лицом и декораторы, и машинисты. И что же в результате? Скажите по совести, читатель, почувствовали ли вы себя на момент перенесенным в волшебный мир доисторической сказки? Повеяло ли на вас жутью от этого леса, где волки и медведи стерегут Снегурочкин терем, где Мороз скликает своих дружков, леших, и где совершается такая гибель чудес? Скажите по совести, разве перед вами были какие-то доисторические берендеи, а не обыкновенные традиционные moujiks russes [русские мужики — фр.], неизменно появляющиеся и в «Сне на Волге», и в «Дубровском», и в «Жизни за царя»? Разве Весна прилетела не так же изящно, как она прилетает в любом балете или феерии, и разве она декламирует свои чудные стихи не так же мило, как и монолог Времени в какой-нибудь шекспировской «Зимней сказке»? Разве терема царя Берендея, освободив их из-под снега, нельзя с большим удобством перенести в декорацию пряничных домиков в «Гензель и Греттель»? Разве костюм боярышни Снегурки нельзя с полным удобством надеть на какую-нибудь боярышню в «Борисе Годунове», а Бакулу, не изменяя в нем ни йоты, выпустить в современной сцене во «Власти тьмы»?

А если все это так, то как же не сказать, что постановка «Снегурочки» в Новом театре — одна из тех же традиционных постановок, которых мы столько видели на Малой сцене и которых, надо полагать, еще немало увидим. И надо сознаться, что в этом смысле здесь все до крайности гармонично и стройно, и даже музыка Чайковского[[189]](#endnote-181) чрезвычайно подходит к общей {138} условности, так что, несомненно, огромная часть публики должна быть в восторге от этого представления, как была в восторге от «Сна в летнюю ночь»[[190]](#endnote-182), который совершенно в том же духе был поставлен в прошлом году.

В «Снегурочке» Художественного театра есть недочеты. В увлечении чисто внешней стороной постановки упущено из внимания, что некоторые роли совершенно пропадают; некоторые живые места в речах других действующих лиц тоже почти исчезают, и вместе с тем перед вами с начала и до конца дивная, чарующая сказка, затянутая дымкой мистического настроения языческой Руси. Перед вами точно приподняли уголок завесы прошлого и показали вам настоящих «беспечных берендеев» со всей их жизнью. Перед вами такой «дед-мороз», такие лешие, что и не выдумаешь лучше. Все время перед вами языческая Русь и Русью пахнет, и в этом-то и заключается огромная заслуга г. Станиславского. La critique est aisée [критиковать легко — фр.], и нет ничего легче, как разобрать по косточкам любое произведение искусства, но вот чего не следует забывать. Каждое новое слово в искусстве, каждый новый шаг в сторону от установившейся традиционной условности — это такая заслуга, за которой сводятся на нет всякие промахи и недочеты, а что такой сказки на сцене, какую нам дает Художественный театр хотя бы в прологе, мы до сих пор не только не видали, да и представить себе не могли, с этим, я думаю, согласятся даже и те самые критики, которые с таким увлечением напали на недочеты этого театра.

Нет ничего странного в том, что этого *настроения сказки*, наполняющего «Снегурочку» с начала до конца, для многих будет мало, и они предпочтут традиционное исполнение Нового театра, но зато наверное можно сказать, что более чуткая часть публики, требующая от театра прежде всего общей художественности впечатления, оценит по достоинству то, что сделано в «Снегурочке» г. Станиславским.

Припомните хотя бы картины А. Васнецова[[191]](#endnote-183) к «Золотой рыбке» и к «Руслану» с изображением сказочного леса, где «на неведомых дорожках следы невиданных зверей» и тому подобное.

Многие ли поняли эти картины и оценили? А ведь это было воистину новое слово, новый шаг в область сказочного эпоса, и если симпатии известной публики и критики склоняются в сторону «Снегурочки» казенной сцены, если прелесть «Снегурочки» г. Станиславского даже им непонятна, то это неизбежное явление. Ведь есть же своя публика у петербургских художников К. Маковского и Каразина, и этой публике кажутся чем-то диким и Ап. Васнецов, и Серов, и К. Коровин, и Малютин[[192]](#endnote-184). Да, это неизбежное явление.

## 4. Н. Р‑н <Н. О. Ракшанин> По театрам «Московский листок», 1900, 26 октября

<…>[[193]](#endnote-185) Я уже говорил в первой заметке[[194]](#endnote-186), что наша театральная публика никогда еще не встречалась с таким совершенством воплощения драматического произведения. В этом отношении последний спектакль нашего Художественного театра занимает совершенно исключительное положение. День первого представления {139} драмы Ибсена должен быть признан историческим днем в жизни русского театра: надо иметь смелость и беспристрастие признать это без всяких оговорок, с полнейшею откровенностью[[195]](#endnote-187). Более полного использования всех красот произведения, более рельефного и художественного воспроизведения могучей ибсеновской картины во всех ее деталях, более художественной проникновенности в замысел автора никогда еще не видывала сцена. Если по поводу предшествующих постановок Художественного театра возможны были споры, то в этот раз им уже нет места, ибо даже в том случае, если зритель разойдется с театром в самом толковании произведения, он неизбежно должен признать, что в размере своего личного понимания г. Станиславский дал нечто художественное в широком смысле слова, нечто удивительно прекрасное, воодушевляющее чувство, возвышающее мысль. На пространстве пяти актов мы имели детали, воистину гениально задуманные и воистину гениально изображенные, все же воспроизведение драмы не только не ниже ее замысла, но, напротив, порою несомненно перерастает даже неудержимый полет ибсеновского творчества. Исполнение поднимает пьесу, придает ей более широкое и захватывающее значение, причем особенно замечательно то, что достигается этот результат средствами необыкновенно простыми, эффектами необыкновенно жизненными, приемами совершенно чуждыми вымученности и изощрения выдумки. Фантазия режиссера тут идет рука об руку с фантазией автора, и единение этих двух творчеств создает впечатление идеальнейшей красоты и воодушевления.

Особенностью этой замечательной постановки является художественная смелость режиссерского замысла. Могучей картине общественной борьбы придан характер настоящего жанра — самая фигура героя трагедии, доктора Штокмана, носит характерные, бытовые, индивидуальные черты, придавая порою лицу трагическому по самому своему существу оттенок настоящего высокого жанрового комизма. Для того, чтобы пойти на воплощение такой фигуры Штокмана, нужен был риск истинного, убежденного в своих силах и в своей артистической чуткости художника. Зрительный зал был охвачен воодушевлением с первого же акта, но в начальной половине спектакля казалось, будто исполнитель заглавной роли умышленно упрощает замыслы Ибсена, урезывая и самую фигуру героя, и всю окружающую ее обстановку путем придания ей типичных жанровых черт. И сам доктор Штокман, суетливый, близорукий, заразительно смеющийся, преисполненный мягких черт трогательного добродушия, со своею своеобразною, точно ощупывающею почву походкой и характерным вскидыванием головы, — и целый ряд окружающих его персонажей, иллюминованных массой бытовых индивидуальных особенностей, {140} казалось, нарочито замыкали широкую ибсеновскую картину, картину глубокого общечеловеческого значения, в узкие рамки местного жанра. Но по мере того, как содержание пьесы развивалось перед зрителями, трагизм замысла все нарастал и нарастал, мелкий частный жанр постепенно поднимался на высоту народной картины, и картина эта достигала высокой степени напряжения в сцене народного собрания, в сцене, гениально воспроизведенной и неудержимо захватившей собою и зрительный зал, и сцену, и самого исполнителя заглавной роли. Был момент в этой сцене, когда зрительный зал, по замыслу режиссера, явившийся как бы продолжением залы митинга[[196]](#endnote-188), созванного Штокманом, действительно жил одною жизнью со сценой, был момент, когда и Штокман, и топчущее его «сплоченное большинство» вдруг были осенены настоящим вдохновением, — тогда театр перестал быть театром, превратился в настоящее отражение подлинной жизни. Точно раздвинулись стены театрального зала, и животрепещущая жизнь ворвалась в него широкой, все затопляющей, все поглощающей волной!..

Я затрудняюсь сказать, где, в сущности, было более величия, красоты и воодушевления — на сцене ли, где артистичность исполнения достигала возможной высоты, или в зрительном зале, где сотни людей чувствовали, как один человек, и сотни сердец бились одним учащенным темпом, охваченные безмерной радостью?..

Я не запомню зрительного зала, до такой степени преисполненного воодушевлением. Это был не спектакль, это было театральное торжество, торжество сценического искусства.

Могучее впечатление грандиозной картины во всем ее блеске поглощало, целиком покрывая все остальное, не исключая и неизбежных недочетов исполнения отдельных ролей. Теперь, когда взбудораженные нервы пришли в равновесие, когда {141} чувствуешь себя способным отдать отчет в деталях впечатления, невольно напрашивается целый ряд замечаний. Хотелось бы, например, чтобы исполнитель роли редактора Гофстада, г. Баратов, давал менее прямолинейное исполнение, чтобы г. Лужский, играющий роль бургомистра Штокмана, вкладывал в свою игру более внутренней страстности и энергии, вместе с тем чуточку сдерживаясь от стремления к внешнему переигрыванью; хотелось бы, далее, чтобы роль дочери Штокмана, Пэтры, нашла себе другую исполнительницу, так как г‑жа Роксанова, с неизбежными у этой артистки истерическими нотками в голосе и истерической порывистостью игры, мало подходит к изображению уравновешенной, здоровой по природе и по образу мыслей истинной дочери Штокмана… Все это, однако, мелочи, которые в общем не в силах были повлиять на вдохновенную красоту целой картины, тем более, что наряду с этими мелкими недочетами на каждом шагу зритель встречал подробности, высоко художественные по значению, талантливые по выполнению. Тот, кто видел сцену народного собрания, прекрасную во всем своем целом, никогда не забудет удивительной группы семьи доктора Штокмана, молчаливо во главе с самим героем наблюдавшей вакханалию разнузданного и торжествующего большинства. Эта группа — мастерское создание художника: перенесите ее на полотно, дайте ей устойчивую твердость мрамора или бронзы, и это будет высокое создание художественного творчества[[197]](#endnote-189)…

## 5. Я. А. Ф‑ин <Я. А. Фейгин> «Доктор Штокман» на сцене Художественно-Общедоступного театра «Курьер», М., 1900, 27 октября

Не знаю, разделяет ли г. Станиславский высказанный мною взгляд на доктора Штокмана («Курьер», № 297)[[198]](#endnote-190), но, во всяком случае, художественный вкус и вдумчивая артистическая работа подсказали ему, что изобразить доктора Штокмана вдохновенным борцом, реформатором общественного строя, ему не удается. Слишком мелка та борьба, которую приходится выдержать доктору Штокману с окружающими его людишками. Правда, Ибсен как будто старается иногда убедить зрителей, что в докторе Штокмане скрыты кое-какие зародыши духа протеста, стремления идти «против течения», *своей* собственной дорогой, но как малоубедительны эти намеки, как мало подтверждаются они общим строем всего драматического действия и прежде всего всем укладом жизни самого «героя», доктора Штокмана.

И г. Станиславский понял, что нельзя возводить доктора Штокмана на *пьедестал*, ибо пьедестал этот окажется, несмотря на всю энергию артиста, лишь *ходулями*. Г. Станиславский понял это и задумал обратное. Он, если можно так выразиться, еще сильнее пригвоздил Штокмана к земле, лишил его даже ореола передового человека переходной эпохи, которым думал изобразить его Ибсен, и подчеркнул в нем два основных чувства: безграничную *веру в науку* и безграничную *любовь к правде*. Артист тщательно, с поразительной {142} творческой силой собрал и художественно воспроизвел все черточки, рисующие нам Штокмана ученым, ушедшим совершенно в науку и, следовательно, в искание правды. Но чуткий талант художника остановил его как раз на границе дозволенного: сгусти он еще чуточку краски, и симпатичный ученый превратился бы в опасного маньяка, страдающего idée fixe. Говорить об игре артиста, не упоминая о той художественной обстановке, которой он все время окружен, с которой игра его так тесно и неразрывно связана, нельзя. Пусть каждый, интересующийся искусством, пойдет в театр, и он поймет, какой глубокой неразрывной связью соединены воедино игра артиста и труд режиссера… и он постигнет тайну успеха Художественного театра.

Слава Богу, кажется, не приходится уже доказывать, что талантливая работа режиссера требует и талантливых, восприимчивых артистов, не приходится доказывать, что в Художественном театре рядом с талантливым режиссером стоит ряд талантливых артистов. В «Докторе Штокмане» эта общая талантливость исполнения сказывалась особенно ярко. Если исключить г. Баратова, положительно не сумевшего облечь в жизненную оболочку редактора Гофстада, и отчасти г. Адашева, слишком сгустившего краски в изображении журналиста Биллинга, об остальных исполнителях приходится сказать одно: они слились с замыслом изображаемых ими лиц, они дали яркую жизненную иллюстрацию живых людей мелкой буржуазной среды, в которой наряду с лицами, ушедшими в мелкую борьбу эгоистических интересов, вроде Петера Штокмана — бургомистра, журналистов Гофстада и Биллинга, типографщика и председателя «ассоциации мелких собственников» Аслаксэна, приемного отца жены доктора Штокмана Мортэна Киля[[199]](#endnote-191), уживаются прямые, ищущие правды в жизни натуры, как сам доктор Штокман, его жена и в особенности его дочь Пэтра. В образе последней Ибсен не мог не набросать столь горячо проповедуемый {143} им тип свободной женщины, но как эскизен, как бледен этот образ по сравнению, например, с Норой[[200]](#endnote-192) и Ревеккой («Росмерсхольм»)! Г‑жа Роксанова — Пэтра, г‑жа Раевская — Катерина Штокман и г‑жи Мунт и Гельцер в ролях сыновей-подростков доктора Штокмана составляли все вместе такую жизненную группу одной семьи, что сцена совершенно забывалась, перед вами была сама жизнь.

Нужно ли говорить о постановке? Несколько слов необходимо. Но не о бурной сцене народного собрания хочу я говорить, — мы знаем, какой великий мастер г. Станиславский на постановку сложных картин. Мне хочется сказать несколько слов о постановке, изображающей домашнюю жизнь доктора Штокмана. Перед вами не одна комната, а вся квартира доктора, его кабинет, уборная, тут же комнатная гимнастика, дальше детская, против зрителей коридор, ведущий в переднюю, направо от передней столовая.

Эта сложная и вместе с тем такая простая постановка, да ведь это сама жизнь! Как она дополняет, разъясняет характеры и жизненные идеалы семьи! Мне кажется, именно первое и второе действие драмы, происходящие в этой чудно живой обстановке, должны были наиболее проникновенно запечатлеться в умах зрителей и подготовить тот подъем духа, который чувствовался и на сцене, и в зрительном зале во время бурного 4‑го действия.

А еще находятся лица и даже среди них лица из причастных к сцене и искусству, которые хотят в постановке видеть лишь ненужную выдумку, «фокусы» режиссера и тому подобное. Нет, в современной новой драме, рисующей нам *будни* жизни, каждая деталь обстановки, начиная от входной двери и кончая подсвечником, стоящим на письменном столе, должна быть проникнута общей таинственной связью с порывами и стремлениями живущих в этой обстановке будничных людей. Только тогда повеет со сцены настоящей неприкрашенной жизнью, только тогда с театральных подмостков ярким лучом заблещет душа самой драмы.

## 6. Ив. Иванов[[201]](#endnote-193) Горе героям! (Письмо в редакцию) «Русская мысль», М., 1900, декабрь

С тех пор, как в Москве возник Художественный театр, московская публика переживает периодически приливы сильнейших театральных волнений. В Москве вообще искони театральный сезон играл ту самую роль, какую, например, играет парламентская сессия в крупной западноевропейской столице. Но Художественному театру выпало специальное назначение — создавать «большие дни» в московской сезонной жизни, вызывать целые партии среди просвещенных москвичей и зажигать настоящие салонно-газетные междоусобицы.

До последнего времени все эти чувства питались одной и той же пищей — новыми *пьесами*, точнее, — новыми *спектаклями* на сцене юного театра. Сенсации неуклонно приурочивались к целому сценическому зрелищу, и именно оригинальность и особая виртуозная стройность постановок и коллективного артистического исполнения создали шумную славу Художественному театру. Сюда шли {144} смотреть не отдельного какого-либо исполнителя, не *героя* пьесы и сцены, а *толпу*, совершенно исключительную по своей разумности и эстетичности. Только на новой сцене *толпа*, — явление, как известно, пестрое, стихийное и весьма часто бестолковое, — оказывалась поразительно одухотворенным и гармонически прекрасным существом. Московская публика впервые на спектаклях чуяла и воспринимала не психологию каждого действующего лица отдельно, а *душу всей пьесы*, дышала атмосферой цельного мира, тщательно создаваемого для каждой драмы и комедии. И эта-то душа и этот мир захватывали зрителей, на несколько часов их самих делали своими органами, и зрители, покоренные новизной ощущений, прощали авторам незначительность и тусклость их героев, слабость драматического таланта, странность и искусственность отдельных сцен. За общей иллюзией исчезали подробности, и публика выходила из театра с переполненным сердцем и воображением даже после того, как ум ее не приобрел решительно ни одной здоровой и свежей мысли и память затруднилась бы воспроизвести в стройной, осмысленной форме внутреннее содержание только что виденной пьесы.

В этом заключалась сила нового театра до постановки «Штокмана». Появление этой пьесы оказалось одним из самых «больших дней» для московских любителей театра, но смысл этого дня единственный в своем роде: интерес публики сосредоточен не на пьесе в ее целом, не на ее общей постановке и общем исполнении, а на главной роли, на *герое*. Так и следовало ожидать. Все ибсеновские пьесы — героические, *личные*, то есть в них личность — начало, центр и конец авторского замысла и всего драматического действия. Художественный театр сделал двойное открытие, показал, что на его сцене существует не только изумительно умная толпа, но есть и герой, то есть артист, способный увлечь публику резко индивидуальной фигурой, сосредоточить ее живой интерес на *личной* психологии.

Виновник «открытия», — г. Станиславский, — и раньше известный за даровитого артиста, но именно роль Штокмана окончательно закрепила за ним эту славу. Если бы все дело ограничилось только этим результатом, мы могли бы только приветствовать событие и покорно присоединиться к «гласу народа»: г. Станиславский неподражаем в новой роли, смотреть его — значит провести один из интереснейших вечеров, но артист Художественного театра сделал не одно, а, по крайней мере, два открытия, и второе открытие у всякого, кому известен вообще Ибсен, независимо от театральных представлений, должно вызывать далеко не сплошное чувство признательности и восторга.

Что такое Ибсен как драматург?

Вопрос может показаться слишком сложным, чтоб его решать в случайном «письме», особенно после того, как последняя драма Ибсена, по-видимому, нагнала на московскую публику совершенно непроницаемый туман[[202]](#endnote-194). В действительности редкий писатель может похвалиться такой яркостью, можно сказать, даже одноцветностью своей человеческой и художественной психологии, как Ибсен.

Вся эта психология сводится к одному всепоглощающему стремлению — *культу личности*. Именно культу, потому что у Ибсена все нравственные и общественные задачи разрешаются *личностью*, и его творчество не что иное, как *провозглашение самодержавной личности*. <…>[[203]](#endnote-195)

И вот мы вспомнили все это, следя за игрой г. Станиславского.

Да, жизнь грустна и бестолкова, так, как мы ее недавно видели в комедии г. Чехова. Нет страсти, — вместо нее {145} невроз, нет силы, — вместо нее судорожные порывы подавленной и обезумевшей души, нет далеких и широких путей, — пред людьми глухая мертвая стена, — и безумец тот, кто пожелал бы пробить ее собственным лбом.

Штокман — из этого каземата.

Он давно утратил и физическое, и умственное зрение, — вернее, родился близоруким, почти слепым. Он поминутно наталкивается на предметы даже в своей комнате, без очков не может ни читать книги, ни узнавать человека. Он фатально беспомощен. Он нуждается ежеминутно в поводыре, в няньке. Удалите от него жену и кухарку, — он, наверное, окажется в положении щедринского генерала, не будет в состоянии найти своего платья и добыть пищи[[204]](#endnote-196). Он велик и энергичен, но только за письменным столом, с микроскопом, — на шаг от всего этого он будто новорожденный ребенок.

И такой человек может быть идеалистом?

Несомненно, но только не потому, что он знает и любит нечто более прекрасное и разумное, чем окружающая жизнь, а потому, что он вовсе не знает жизни и считается только с миром формул, терминов, слов и даже букв и знаков препинания. Это не идеализм, когда человеку ясны две категории явлений — отрицательная и положительная, косная и творческая, а абсентеизм [отсутствие] разума и воли, трогательное и в то же время жалкое ослепление заугольным специальным царством отвлеченной учености, кабинетного подвижничества. Свет реальной жизни Должен болезненно резать Штокману глаза и беспрестанно повергать его в растерянность, вызывать у него мысль скрыться от этого света за грудой книг и рукописей и считаться с ним при посредстве жены, дочери и кухарки Катерины.

И такой человек может быть борцом?

Несомненно, только не на бурной открытой сцене, не на трибуне, не пред лицом возмущенной толпы, а в своем уголке, при свете лампы, под надзором здесь же вяжущей чулок няньки-жены. <…>[[205]](#endnote-197)

Вы припоминаете биографию ибсеновского Штокмана. Вся жизнь его — сплошной реализм, жизнь врача и доброго, энергичного человека среди полудикарей. У него вряд ли имелся даже кабинет или письменный стол, и книги он читал разве только урывками и по счастливой случайности. Если он большой знаток в своем деле, то исключительно благодаря талантливости и наблюдательности; ведь и предметы его — естествознание и медицина, — и он не столько ученый, сколько гений-изобретатель, приобретающий знания путем вдохновенной догадки, интуиции, одним словом, самобытной практической даровитости. Его лаборатория на открытом воздухе и предмет наблюдения — непосредственная жизнь. И именно Штокман должен отличаться уверенностью и свободой внешних приемов, остротой и меткостью взгляда, — это своего рода Соломин[[206]](#endnote-198), только с *европейским* темпераментом, с натурой трибуна и воинствующего агитатора, картинного и грозного в момент борьбы.

А Штокман Художественного театра?

Да это гимназист, всю жизнь имевший за прилежание полный бал, поступивший на «чистое» отделение историко-филологического факультета, основательно излагавший комментарии к некоторым классическим писателям — отнюдь не самих писателей, и за свое долготерпение награжденный местом преподавателя латинского и греческого языков. Естественно, он почти ослеп от «текстов», разучился ходить и особенно забыл жить без помощи гувернантки или няньки. Он беспрестанно становится забавным и даже жалким, а уж когда объясняет свое знаменитое открытие насчет силы и одиночества, публика имеет все основания расхохотаться. Хорош одинокий герой в образе педанта и крота! <…>[[207]](#endnote-199)

{146} Мы снова повторяем, г. Станиславский в своей переделке явился замечательным артистом, даже вдвойне замечательным. Сначала он из драмы Ибсена извлек совсем особенного Штокмана — не Штокмана, а Штоккинда, а потом провел свою роль с поразительно выдержанными, артистически изобретенными подробностями. Ибсен был похоронен с блеском и с триумфом…

И вот этот-то триумф едва ли не самая любопытная сторона всего происшествия.

Мы, безусловно, присоединяемся к общему удивлению пред искусством г. Станиславского: с этих пор мы знаем, Москва помимо блестящих художественных сил Малого театра имеет выдающегося артиста и может внести его имя в свои театральные летописи. Но наверху страницы, где будет красоваться имя г. Станиславского, должно быть отмечено: слава артиста началась с перелицовки ибсеновского героя и с недоразумения, — точнее, с обидного самообличения московской публики.

Она покорно пошла не только за искусством, но и за толкованием г. Станиславского. Она *его* Штокмана признала более реальным лицом, чем ибсеновского. И это признание означало: мы, русские люди, готовы допустить существование идеалистов, ставящих независимость личной совести и мысли выше так называемого общественного мнения, но только эти существа должны быть более или менее невменяемы и непременно комичны, своего рода «антики», стукающиеся головами обо все встречные предметы. А иначе фигура будет деревянная, ходульная, чисто теоретическая. Вообще мы не верим, чтобы физически и нравственно зрячий человек, обладающий живым умом и сильной практической волей, мог делать открытия в ущерб своему положению в обществе и сражаться с ветряными мельницами, то есть с косными стадными взглядами, с классовым эгоизмом, с партийным шарлатанством. Это впору какому-нибудь убогому вечному ребенку, а не настоящему человеку.

Да, таков смысл неограниченного успеха московского Штокмана у московской публики…

Не особенно давно были времена, когда не только Лео Шпильгагена, но даже маркиз Поза Шиллера[[208]](#endnote-200) не казались именно в Москве слишком отвлеченными и неестественными, когда московская критика непременно подняла бы бурю за «опрощение», вернее, за принижение и измельчание художественного лица. Особенно, если бы у этой критики был пред глазами совершенно реальный, *фактический* Штокман, — сам его автор.

Тогда бы критика сказала: если вы, некоторые наши соотечественники, находите такого Штокмана более действительным, — веруйте в это исключительно за свой счет. Вам инстинктивно, во имя нравственной самозащиты, хочется Штокмана по возможности не укорительного для вашей массовой психологии, вы хотите уйти из театра без всякого досадного чувства на себя и свое существовательство, тогда имейте мужество сознаться: это *удобный* для нас герой, с *такими* героями толпа может спокойно переваривать свой обед, ибо герой просто забавен и жалок. Но это *вы* говорите, и почему говорите — дело вашей совести. Но «земля все-таки вертится», и существуют Штокманы, не имеющие ничего общего с московской складкой, — все равно как бывали и московские, и не московские чайльд-гарольды[[209]](#endnote-201). И доказательство не только драма, но и история.

Она заставляет нас припомнить горькие и, по существу, трагические слова, сказанные когда-то английским писателем по адресу современной толпы: the decline of individuality [упадок личности — англ.]… Вот этот именно *упадок личности* и вызвал на сцену особого Штокмана {147} и в залу театра собрал зрителей не только благосклонных к *игре*, но и к *факту*, — зрителей, в глубине души благодарных артисту за искусную унизительную анатомию явления идеального и героического, в сущности — явления творческого и прогрессивного, уничтожаемого во славу сил косных и стадных.

## 7. П. Ярцев[[210]](#endnote-202) Из Москвы «Театр и искусство», СПб., 1900, № 49

Новая драма Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» была представлена на сцене Художественного театра 28 ноября и не имела успеха. Так неминуемо случается, когда в публике поселяется убеждение, что следует не просто слушать пьесу, а угадывать за каждым словом скрытый смысл. Исчезает непосредственность восприятия, и публика, наученная вкривь и вкось рассуждать о пьесе, перестает ее чувствовать. Когда появляются одно за другим комментарии, истолкования — будь пьеса ясна как стекло, она покажется смутной[[211]](#endnote-203). Даже такое жгучее современное и близкое именно русскому обществу произведение, как драма «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» — гимн жизни, простой и прекрасной «в солнечных лучах и в красоте!..».

Что нам истолковывать Рубека, когда мы давно его знаем? Рубек — норвежец, и в юности у него хватило силы изваять превосходную статую, хотя этот подъем возбудило случайное увлечение Иреной. Не имея силы пожелать женщины, от красоты которой «в иные дни почти что лишался рассудка», Рубек начинает слабеть, рефлексировать и изменять свое произведение. Усталый от собственной слабости и вялой крови, Рубек связывает себя с молодою девушкой, тщетно пытаясь освежить жизненные силы. Уже израсходовавшийся как художник, он лепит «бюсты-портреты» людей, с мелким чувством оскорбленной зависти вкладывая в них скрытое сходство с животными. Какие все знакомые черты! Но Рубек последних дней, Рубек, действующий в пьесе, — уже всецело родной нам и жалкий «лишний человек», от начинающих серебриться волос до бесцельной и трагически-бессмысленной гибели включительно.

Неизвестно, чем могла бы быть Ирена, если бы не полюбила Рубека; теперь она — изломанный и глубоко страдающий человек. Оскорбленная при первом пробуждении, жизнь Ирены чудовищна своею ненормальностью. Ирена — лицо трагическое; ее даже оказалось нужным показать безумною, быть может, для того, чтобы оправдать в глазах толпы ее приподнятое настроение и возбужденную речь. Среди других лиц драмы, обрисованных в мягких красках чарующей жизненности, Ирена производит впечатление лжи, до такой степени она исключительна. Она, между прочим, или почти одна она, повинна и в вычурных комментариях, сопровождавших пьесу, и в том, что пьеса не дала русской публике сотой доли того впечатления, какое должна была дать.

Полная противоположность «полумертвым мухам», каковы, в конце концов, и Рубек с Иреной, — простые люди, щедро награжденные одним талантом: {148} «жить!» — Ульфхейм и Майя. Если Ульфхейм уж слишком прямоличен и почти туповат, то Майя — роскошнейшее и привлекательнейшее создание, какое только знает мир. Майя — человек здорового и цельного упрощения жизни и женщина в каждой капельке крови. Ее инстинктивные мысли свежи и глубоки, как ключи в горах: перед ними кажутся тяжелым кошмаром сентиментальности Рубека и истеричности Ирены. И, как от кошмара, хочется отряхнуться при звуках речей Майи от всяких условностей, от лживого, предвзятого усложнения жизни. «Стоит ли поднимать весь этот шум и всю эту тревогу»… «Прямо возьми себе ту, в ком ты больше всего нуждаешься». «Я всегда найду себе новое где-нибудь на свете». «Что-нибудь свободное!» «Свободное!» «Свободное!»

Как ничтожен Рубек рядом с Майей, когда он хочет дать ей почувствовать свое духовное превосходство и идейную высоту отношений к «белой даме» с ключом от несозданных созданий, помещающихся у нее в груди. — «Так позови ее открыть!» — говорит просто Майя, стараясь скрыть коварную улыбку.

Помещик Ульфхейм будет счастливым обладателем Майи. У него есть на это единственное, но с точки зрения природы неоспоримое право: он настолько же силен и смел, насколько Майя физически слаба, как женщина, и нуждается в защите. Он даст ей кипучую, безраздельную страсть и настоящих детей, не тех, что «держат в склепах». Половое чувство в нем красиво и цельно, как подобает быть всякому чувству: оно не рискует выразиться в форме «статуи воскресения из мертвых»; его воображение неспособно наделить любимую женщину ключами от своих идей. Ульфхейм любит жизнь и умеет брать ее, Майя любит силу и умеет покоряться ей. Союз их прочен уже потому, что свободен. Жаждой жизни, простой и свободной, проникнуто произведение Ибсена; не усложняйте жизни — его высший смысл.

Пьеса была сыграна вяло и неуверенно. Между сценой и публикой образовалась пустота, все время ощущаемая с той и с другой стороны. Бумажные комментарии — плохой резонатор и поглощают звук: вот почему, должно быть, пьеса была едва слышна со сцены. Аплодировали декоратору[[212]](#endnote-204), не давая начать второго и третьего действия: факт оскорбительный для Художественного театра, где декорации потому и прекрасны, что живут с жизнью пьесы и их нельзя от нее отделить. Поражение полное. А между тем среди неясной, нецельной, как будто растерянной постановки сколько блесток вдохновения! Среди неполных образов, неуверенных речей сколько истинного таланта! Хочется думать, что театр в конце концов овладеет пьесой и пьеса овладеет публикой[[213]](#endnote-205).

В сущности, все роли в хороших руках. Г‑жа Савицкая (Ирена) дает и теперь цельный образ. Что если бы хоть несколько смягчить его трагические краски? Манера г. Качалова (Рубек) прислушиваться к своему голосу очень удачно задевает изображаемую роль. Г‑жа Книппер, чтобы там ни говорили, должна быть чудной Майей: временами в ней чувствовалась такая глубокая, почти безудержная страсть, тонко окрашенная женственностью и культурностью, которые выделяют артистку во всех ее ролях. Постановка полна красоты, настроения: прекрасна задумчивая тишина переполненного «полумертвыми мухами» курорта. Вообще, как прекрасно должна идти вся драма на сцене Художественного театра! Только… не усложняйте искусства, мог бы сказать автор «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

## **{****149}** 8. Н. Р‑н <Н. О. Ракшанин> Театр и музыка «Московский листок», 1901, 3 февраля

«Три сестры» — это не драма, это поэма, великолепно передающая печальную повесть о том, как скучно и страшно жить «интеллигентным одиночкам» среди безотрадной обстановки русской провинции. Как видите, это все та же исконная чеховская тема, может быть, несколько по-новому переработанная, но возбуждающая, несомненно, все те же настроения, производящая все те же впечатления угнетающей тоски, безотрадной и безысходной. И если новая пьеса Чехова не особенно потрясла публику первого представления, то причину этого надо видеть именно в том, что зритель в значительной степени уже обтерпелся, привык и приспособился к тому, что высказывалось Чеховым раньше, а ныне автор не затрагивает никаких новых вопросов, не возбуждает никаких новых мыслей и ограничивается лишь тем, что разыгрывает новые вариации на старую тему.

Отсюда вовсе не следует, что драма Чехова неинтересна, — напротив: она способна возбудить глубочайший интерес, она производит в целом впечатление шедевра в области «поэзии скуки и пошлости житейской», а в некоторых сценах впечатление, несомненно, ошеломляющее даже, но драма не производит впечатления новизны, и в этом ее основной недостаток. Когда имеешь дело с таким писателем, как Антон Чехов, от него ждешь нового слова. Это, несомненно, усложняет задачу писателя, но его писательское положение, несомненно же, его к тому обязывает, и от подобных запросов к себе и к своему творчеству Чехову уже не отделаться. «Три сестры» написаны необычайно талантливо и проникнуты, насквозь проникнуты и насквозь пропитаны такой силой настроения, перед которой должно померкнуть все, что доныне написано в этом направлении талантливым драматургом. Краски тут гуще, чем даже в «Дяде Ване», если хотите, сопоставления ярче, некоторые образы выпуклее, — тем не менее общая сумма впечатлений меньше. Публика чувствует, что перед нею как будто бы повторяют зады, и ее восприимчивость этого не прощает. Перепев, хотя и более мелодичный, не имеет, однако, права на впечатление оригинального напева…

При желании произвести подробное изыскание можно было бы, сравнивая «Трех сестер» с «Дядей Ваней», установить очень близкое между ними родство не только по теме, но в значительной степени и по ее разработке. Мало того: даже в обрисовке лиц, в их ситуациях чувствуется нечто знакомое, и это знакомое имеет источником своим именно пьесу «Дядя Ваня». И это еще не все: в последнем произведении А. П. Чехова ухо слушателя невольно улавливает не только знакомые мысли, но даже знакомые слова и фразы… У меня нет под рукою текста драмы «Три сестры» и я не могу привести текстуально тождество фраз, но если даже этого тождества и нет, то постройка некоторых фраз, несомненно, однородна, и это как-то разом воспринимается: впечатление, произведенное «Дядей Ваней», необыкновенно живо в памяти…

Содержание драмы я вам передавать не стану: это одна из тех пьес, пересказ содержания которых совершенно невозможен. Можно довольно точно передать содержание любой из пьес Островского, {150} но совершенно немыслимо пересказать содержание и самого маленького лирического стихотворения Фета. И чем более в таком стихотворении будет чистого лиризма, тем менее оно поддается пересказу. Вот почему я ограничусь лишь кратким сопоставлением фабулы «Трех сестер» с фабулой «Дяди Вани», кстати, это послужит для меня доказательством сродства этих двух пьес талантливого писателя. Положение, являющее в центре обоих произведений, — это бессильное стремление заедаемых пошлостью жизни людей к свету, к плодотворной действительности, к благому труду. Разница заключается лишь в том, что дядя Ваня и Соня прозревают лишь под впечатлением неожиданно пережитого, тогда как три сестры, вокруг которых туго завязан узел новой драмы, все время живут в трепете стремлений к свету и светлой деятельности. Для них, заброшенных в затхлую атмосферу прозябающего провинциального города, идеалом, обетованной землей, источником света и истинной жизни представляется Москва, в которую они тщетно стремятся в течение всей своей жизни и которая им не дается, как дяде Ване и Соне не далось личное счастье.

Сродство выступает еще ярче по мере того, как действие развивается, и в финале пьесы уже невольно чувствуется почти полная аналогия — перемещаются лишь действующие лица и их роли. Вы помните, без сомнения, потрясающую сцену отъезда профессора и его жены из того медвежьего угла, в котором разыгрывается драма жизни дяди Вани? В новой пьесе мы имеем почти однородную сцену отъезда, и эта однородность выступает особенно ярко, может быть, потому, что в центре сцены по-прежнему видим фигуры тех же исполнителей: г. Станиславского и г‑жу Книппер. Там уезжала г‑жа Книппер, тут уезжает г. Станиславский, но сцена прощанья тут, как и там, полна высокого трагизма и вслед за нею зритель воспринимает ощущение угнетающего и безотрадного одиночества, воспринимает воистину трагическое настроение, которым беспредельно подавлены действующие лица драмы. По замыслу и выполнению эта сцена в «Трех сестрах», может быть, еще сильнее заключительной сцены пьесы «Дяди Вани»: перед тремя сестрами точно захлопываются на ваших глазах двери жизни, а небо — мрачное, суровое и беспросветное — надвигает над ними удручающий мрак, и вы всем существом своим понимаете, что героиням трагедии ужасающей скуки и пошлости ничего уже не остается в жизни — ни проблеска надежды! У двух сестер нет даже слов для выражения глубины своего отчаяния, и только третья — старшая — уже успевшая примириться с безотрадностью будущего, слабо высказывает мечту о том, что, может быть, ярче и теплее жизнь будет хотя для тех, которые придут после… Эта слабая, но трепетная вера в провиденциальность своего назначения — все, чем живут эти люди на пространстве всех четырех актов драмы, то и дело мечтающие о том счастье, которое наступит и будет ярко сиять на земле для грядущих поколений через сотни, через тысячи лет…

Я не знаю, сумею ли верно уловить настроение и хоть сколько-нибудь точно передать его читателям, а в этом настроении драмы весь ее смысл, вся ее поэзия, вся ее красота. Действующие лица очерчены бесподобно, язык пьесы — само совершенство, большая часть сцен обнаруживает поразительное писательское мастерство, но все это, вместе взятое, лишь факторы, лишь средства, создающие то, что и ошеломляет, и восхищает, и трогает до слез, и душу наполняет невыразимой тоской по бесцельно затраченной жизни, о бесплодных стремлениях к счастью, о затрате сил и энергии на жизнь маленькую, серую жизнь, жизнь скверных провинциальных будней. Уже с первого акта, написанного великолепно и точно проникнутого {151} трепетом радостного майского дня, звучат нотки этого настроения, но со второго акта сумерки окончательно сгущаются, пошлость жизни врывается широким потоком, и вы чувствуете, что этот поток захлестнет и трех сестер, и лучших из окружающих их людей. И когда в конце третьего акта младшая из сестер, чувствуя, что и ее жизнь уходит бесцельно и безрадостно, что и ей не удастся вырваться из затхлой атмосферы в радужно рисующуюся ее воображению Москву, в истерическом припадке отчаяния, среди глубокой ночи, кричит о том, что она больше не может терпеть, что нет у нее больше сил страдать и ждать, — нервы зрителя напрягаются до последней степени, и страх, панический страх перед жизнью будней охватывает его целиком… Талантливый человек захотел лишний раз эксплуатировать свою излюбленную старую тему, и талант его на знакомой канве, на основе знакомого узора дал такие варианты, такую силу красок, такую красоту воспроизведения и мастерство выполнения, что за несколько блесток его с радостью ему можно простить и отсутствие новизны, и безотрадность общего впечатления!..

Но тут, по совести, я должен сделать оговорку: мне думается, что при той постановке, какой эта пьеса удостоилась на сцене Художественного театра, нет возможности разобраться в истинных источниках получаемого впечатления. Где кончается автор и где начинается гений сценического воплощения, — я не знаю. Режиссер, исполнители, великолепие обстановки, глубокий замысел всего воспроизведения картины и автор, наконец, — все это слилось в одно целое, необыкновенно прекрасное, одухотворенное такой творческой работой, которая может быть названа шедевром сценического искусства. Дальше, кажется, уже идти некуда, ибо после такой постановки этой драмы Чехова можно, пожалуй, воспроизвести на сцене любой роман, главу из истории, арифметику можно разделить на четыре акта и придать ей сценическую форму, оживив цифры и правила! Театр, осуществляющий подобные задачи, исполняет высшее свое назначение: он отворяет двери сцены целому ряду новых драматических произведений, при создании которых авторы уже не должны считаться со сценическою условностью, ограниченностью подмостков и рамкой кулис. Драматическое творчество становится свободным отныне — и это является откровением, рисующим новые горизонты для театра и драматической литературы. Мне думается, что в этом успехе художественной сцены главное значение постановки новой драмы А. П. Чехова[[214]](#endnote-206).

Я уже говорил в своей заметке, что наибольший успех у публики имел первый акт[[215]](#endnote-207). Он вызвал настоящий восторг; зал мгновенно оживился и громы рукоплесканий явились лишь слабым отражением произведенного впечатления. И это понятно: акт этот, в котором немало жизнерадостных надежд на будущее и, следовательно, светлых настроений, воспроизводится необыкновенно хорошо, не говоря уже о том, что постановка и исполнение дают тут, между прочим, великолепную жанровую картину, красочную и сочную, нервную и страстную, полную трепета и оживления. Затем, впечатление как будто понижается, хотя сила воспроизведения и достоинство игры не только не понижаются в следующих актах, но, напротив, становятся, несомненно, еще более сильными и яркими и еще более выдержанными в стиле пьесы и в ее характере. Мне думается, что для исполнения постановки наиболее труден третий акт, к концу которого настроения сгущаются до непробудного мрака и финал которого ознаменовывается порывом глубочайшего отчаяния. Соблюсти в этом третьем акте все нюансы до тонкости высокохудожественной, дать зрителю впечатление полнейшей безотрадности и привести его к пониманию {152} грозного припадка безнадежности — это такое мастерство сценического воплощения, которого мы еще не видали, невзирая на то, что нас уже приводила в восторг постановка «Дяди Вани», великолепное воспроизведение «Доктора Штокмана». Если бы я задумал отмечать шаг за шагом все успехи в этой области режиссера и исполнителей, я бы никогда не кончил, ибо о постановке «Трех сестер» можно написать целые тома.

Об исполнителях в отдельности я скажу лишь несколько слов: роли трех сестер исполняются г‑жами: Савицкой, Книппер и Андреевой[[216]](#endnote-208), и каждая из исполнительниц создает вполне определенный образ. Игру г‑жи Савицкой я отмечу как удивительно благородную: благородство тона — вот характернейшая черта этого исполнения, точно так же, как трогательная нежность и трепетная женственность являются характернейшими признаками исполнения г‑жи Андреевой. Г‑жа Книппер может и должна считать роль Марии одним из лучших своих созданий. Я указал бы на кое-какие ее недочеты, особенно заметные в первом и последнем актах, но общий замысел и его выполнение так прекрасны у артистки, что я охотно прохожу мимо возможных замечаний. Жгучая неудовлетворенность жизни, потребность любви, настоящей и страстной, отчаяние перед лицом безвозвратной утраты, презрение к окружающей действительности и глубокая, затаенная злоба осужденного на смерть человека — вот характеристика этого исполнения.

Г‑жу Лилину упрекают в некотором переигрывании: на ее долю, можно сказать, выпала характерная роль женщины низменных стремлений, вкусов и побуждений[[217]](#endnote-209). Я спорю против этого обвинения: сама роль так поставлена, что она балансирует на границе шаржа, и требуется все великолепие искусства, чтобы на этой границе удержаться, не лишая образа в то {153} же самое время и известной красочности. Г‑жа Лилина умудрилась даже передать очертание женственности изображаемому образу, и это должно быть ей поставлено в большую заслугу. Далее, я должен отметить бесподобного исполнителя воображающего себя Печориным офицера Соленого — М. А. Громова. У артиста очень мало материала, но пользуется он им великолепно, создавая точно вылитую из бронзы фигуру. Ему бесспорно принадлежит пальма первенства среди мужчин-исполнителей, хотя на афише значится и имя г. Станиславского. Это, однако, не должно служить к умалению последнего и прочих, напротив, гг. Станиславский, Вишневский, Артем, Лужский, Мейерхольд и Москвин[[218]](#endnote-210)создают блестящий ансамбль — ансамбль образцовой труппы. Более точного определения я подобрать не умею.

## 9. James Lynch <Л. Н. Андреев> Москва. Мелочи жизни «Курьер», М., 1901, 4 февраля

Сонно и кисло — но и эту сонную массу сумел всколыхнуть Художественный театр. Да, странно то время, когда провозвестником новых идей и вестником пробуждения от спячки является крохотный театрик — да еще «Общедоступный», как неосмотрительно назвали его вначале[[219]](#endnote-211)! Быть может, меня упрекнут в преувеличении, но я не могу, не умею ограничить роли этого театра только тем, что он сумел хорошо поставить «Чайку» и «Потонувший колокол» и, как про него выражаются, открыл двери в область нового искусства. В первые дни его существования оно, пожалуй, так и было — был театр, и был он оригинален и свеж, и одни его очень хвалили, а другие очень бранили. Только. Но проходило время; все глубже и глубже входил театрик в жизнь и, как острый клин, колол ее надвое: одно то, что против Художественного театра, и другое то, что за него. Как-то незаметно из-за вопросов чистого искусства, вопросов специально театральных и иногда даже чисто режиссерских стали показываться загадочные физиономии вопросов более серьезного характера и уже общего порядка. И чем яростнее разгоралась брань, чем больший круг людей захватывала она, тем более и тем яснее Художественный театр претворялся в то, что он есть на самом деле — в *символ*.

Да, он символ, как символ тот иногда даже малоценный кусок материи, который, будучи привязан к древку, представляет собой знамя — «священную хоругвь». И Художественный театр есть знамя, принцип, та загадочная, но необходимая вещь, *не во имя которой, а под покровом* которой люди борются за самые дорогие свои интересы. И это кажется мне настолько справедливым, что я легко допускаю возможность существования людей, которые ни разу не были в Художественном театре, а тем не менее являются рьяными его партизанами, с одной стороны, и хулителями — с другой. При потере собственного содержания, при той эластичности символа, которая допускает самое широкое толкование, причем сам символ служит только сосудом, только формой, — подобное явление вполне естественно.

Едва ли сам Художественный театр в лице главных его деятелей сознавал при {154} своем возникновении и предвидел ту выдающуюся роль, какую ему пришлось выполнить в истории русской общественности, — да едва ли и теперь, несмотря на последнее многозначительное чествование[[220]](#endnote-212), это сознание существует в нем. У театра были свои задачи, правда, новые и прогрессивные, но все же узкотеатральные, и если в настоящее время театр выпрыгнул за поставленные им рамки и распространил свое влияние вширь и вдаль — то в этом повинна и пресса, не перестающая поднесь с любовью и враждой заниматься им. А более всего обязан театр своим небывалым успехом именно тому, что, как яичко к Христову дню, он явился как раз вовремя для того, чтобы нанести последний удар некоторым отживающим течениям. Смелый, добрый и яркий, он встал грозным memento mori [помни о смерти — лат.] сперва перед омертвевшей рутиной всех иных драматических (и даже оперных; даже балета коснулось его влияние) театров, а затем перед рутиной, спячкой и застоем вообще.

Чего искал Художественный театр? На сцене, которая исстари была убежищем и колыбелью всяческой лжи и условностей, вечной и неискусной подделкой под людей, природу и жизнь, на этой самой сцене он искал правду жизни. Это было дерзко, это было весело — и это так соответствовало временно притаившимся стремлениям меньшинства! И часто эту желаемую правду находил молодой и дерзкий юноша-театр, и то, что он давал, это не была подделка, хотя бы и искусная — это была жизнь. Ведь не подделкой же назовут люди тот бриллиант, который будет создан когда-нибудь химическим путем и который по своим свойствам ничем не будет отличаться от брата-бриллианта, рожденного природой?

<…>[[221]](#endnote-213) И если Художественный театр выполнил больше, чем думал дать, — это нимало не препятствует чувству благодарности, любви и уважения, которые питают к нему все те, кто на свой образец и в своей сфере ищет все той же неизменно светлой правды.

Рассказывают про одного актера, который так правдиво и жизненно провел роль Яго, создал такой яркий образ завистника и предателя, что некоторые из зрителей, вспыльчивые и прямолинейные янки, пустили в него несколько пуль из револьверов и одной такой пулей отстрелили артисту нос. Конечно, артист не рассчитывал на такой блестяще-печальный результат; прямой задачей его было изобразить как можно лучше негодяя, что он и сделал, причем на миг, быть может, испытал и сам некоторые негодяйские эмоции. Но в то же время силой и правдивостью своей игры он затронул в зрителях благороднейшие их чувства… и потерял нос, значит, пожертвовал им в пользу добра. И громкие выстрелы были выразительнейшими аплодисментами Шекспиру и актеру — и величайшим, и строжайшим отрицанием тех нравственных начал, носителем которых был Яго.

И вот такую же службу выполнил по отношению к чеховским героям и хмурым людям Художественный театр — и в этом его уже прямая заслуга. Чехова взасос читали, под чеховские унылые мелодии лились слезы по всему лону земли русской, но Чехова еще как следует не понимали, чему мешали, главным образом, многочисленные критические статьи о его творениях. И дивная, неподражаемая постановка чеховских вещей на сцене Художественного театра была первой *настоящей* критической статьей о нем — яркой, беспощадной, правдивой, не оставляющей ни сомнений, ни колебаний. Как могучий талант, сам А. П. Чехов еще более вырос в наших глазах — но за это его герои… Они провалились; они погибли; они уничтожены. Чеховские драмы в Художественном театре — это эпитафия над целой полосой времени и жизни, скорбным певцом которой является талантливейший {155} русский писатель. Под мучительным впечатлением пережитого кошмара люди расходились из театра, и все, что было в их душе бодрого, светлого, жизнеспособного, возмущалось и негодовало и требовало выхода из удушающей серой мглы. Как зрелище напоенного илота[[222]](#endnote-214) отучало спартанцев от пьянства и внушало к нему отвращение, как талантливое изображение негодяя Яго будило чувство чести, — так и печальнейшие чеховские драмы, с жестокой правдивостью впервые представшие перед глазами удрученных зрителей, явились невольными проводниками *бодрости*. Да, бодрости, той самой милой бодрости, которая должна стать девизом. И «Доктор Штокман», ненамеренно, конечно, сопоставленный на той же сцене с драмами А. П. Чехова и в гениальной игре г. Станиславского давший живое воплощение вечной неунывающей бодрости и силы духа, нанес последний удар беспросветным российским настроенникам.

Всколыхнулось болото! Десять тысяч подписей собрано было под адресом Художественному театру[[223]](#endnote-215). Десять тысяч подписей — какой колоссальный труд, какая необыкновенная по нашим дням затрата энергии! Ведь это значит, десять тысяч рук брали десять тысяч ручек, макали в чернильницы и по бумаге водили. Невероятно.

Неужели мы чеховских героев, действительно, того… похоронили?

## 10. Я. А. Ф‑ин <Я. А. Фейгин> Художественный театр. «Три сестры», драма А. П. Чехова «Курьер», М., 1901, 5 февраля

### III[[224]](#endnote-216)

Если мы припомним весь ряд постановок Художественного театра, начиная с первой его постановки трагедии А. К. Толстого, так поразившей нас своей новизной и смелостью компоновки, и остановимся на последней постановке драмы А. П. Чехова, то мы должны по совести сказать, что молодой театр не опочил на лаврах первых шумных успехов, но настойчиво продолжал свою художественно-творческую работу. Сравните постановку «Трех сестер» с постановкой хотя бы «Чайки» А. П. Чехова. Какой громадный шаг вперед! Все шире и шире раздвигаются условные рамки театральной декорации, все ярче и ярче одухотворяется истинной жизнью театральная сцена. Я не преувеличу, если скажу, что ныне, после последних постановок в Художественном театре, условная трехстенная декорация не может, не должна больше существовать, что постановка декораций в традиционно рутинном распорядке должна уступить место художественному в каждом отдельном случае замыслу, вполне гармонирующему с внутренним содержанием драмы.

Весны одной кущей зеленых кустов больше не изобразишь, как не изобразишь и осени той же кущей пожелтелых кустов. Жизнь внутреннюю, духовную жизнь нужно влить полной чашей во всю постановку, — чтобы трепет весны чувствовался в каждом предмете, в каждой детали, — чтобы холодным дуновением осени проникнуто было все, — чтобы зритель переживал вместе с исполнителями то настроение, которое навевает на всех нас весеннее или осеннее время.

{156} Мне скажут, вы увлекаетесь, вы предъявляете к театральной постановке невозможные требования. Пойдите на «Трех сестер», отвечу я вам, вы увидите в первом действии освещенную весенними солнечными лучами квартиру (не комнату, а квартиру) сестер Прозоровых. На вас повеет весенним воздухом, вы услышите через открытые окна неясный шепот сада, отдаленный шум улицы, вы увидите свет весеннего солнца в гостиной, проникший через широкие, большие окна, и вы увидите тот же свет, но смягченный, не такой яркий, освещающий в полутонах большую столовую с низенькими окнами. Вы почувствуете ясно, что вы во втором этаже дома и вам ни на одну минуту не покажется странным, что вдруг из-под пола раздадутся какие-то стуки — то условный сигнал приятеля Прозоровых старика доктора Чебутыкина, спрашивающий, можно ли ему прийти к ним.

И вслед за этой картиной перед вами, во втором акте, предстанет та же квартира Прозоровых, и вы почувствуете, несмотря на то, что в комнатах темно — огни не зажжены, — что веселая весна миновала, что на дворе зима. Затих шум улицы и говор сада, плотно закрыты окна, и только ветер зимней вьюги заунывно, невыносимо грустно завывает в трубе.

Картина третьего действия опять богата целым рядом жизненно-художественных подробностей. В городе большой пожар. Зарево пожара освещает некоторые окна, другие наглухо защищены задернутыми драпировками. С улицы слышен шум бегущих людей, криков, набата, звонков пожарных. Отворится дверь в коридор, и каждый раз шум мятущейся в ужасе улицы как бы врывается в дверь вместе с входящим, и вы, конечно, всецело поддаетесь настроению общей мастерски скомпонованной картины.

В четвертой картине вы видите дом Прозоровых со двора. Вот подъезд, ведущий к ним в квартиру. Вот наверху то большое окно крытого балкона, у которого Андрей, счастливый, радостный, полный любви, объяснялся когда-то Наташе в любви, а вот и он, теперь унылый, грустный, с разбитой мечтой и душой, бродит по саду и тащит за собой колясочку с Бобиком. На дворе осень. Осенними тонами окрашены деревья сада, в осенних тонах замирает весь дом и жизнь обитателей {157} его. И только бездушное бренчание на фортепьяно, несущееся с верхнего этажа дома, говорит о том, что в нем прочно свила себе гнездо мещанская пошлость.

Чтобы передать в зрительный зал всю эту гамму разнообразных настроений, которые я набросал вам, сознаюсь, бегло и, может быть, очень неполно, нужна большая художественная работа[[225]](#endnote-217), и вот за эту-то художественную, чуждую всякой рутине работу мы и любим Художественный театр.

Общей художественной работой проникнута и игра всех артистов, хотя нельзя сказать, чтобы игра каждого в отдельности была вполне совершенна. Всех исполнителей драмы можно разделить на две категории: на тех, которым, по моему мнению, роли безусловно удались, и на тех, в игре которых приходится отмечать некоторые изъяны. Безусловно удалась роль Маши г‑же Книппер. В ее игре был целый ряд неподражаемых нюансов. В ней видна была все время дочь военного, невольно поэтому предпочитающая общество военных обществу штатских. Язык Маши отличается некоторой резкостью, по временам грубостью не женской речи. «Опять, черт подери, скучать целый вечер у директора!» — говорит, например, она, а затем за завтраком: «Выпью рюмочку винца! Эх‑ма! Жизнь малиновая, где наша не пропадала! Эх‑ма!» Я не могу не отметить удивительного момента в игре г‑жи Книппер, момента прощания с Вершининым. Вершинин с трудом освободился из объятий женщины, которая все ему отдала за тот клочок счастья, «урывками», «по кусочкам», длившийся так недолго. И Маша осталась одна. Рыдания душат ее. Глаза широко, широко раскрыты и ничего не видят. Она бессмысленно и бессвязно повторяет строфы из «Руслана и Людмилы»: «У лукоморья дуб зеленый, кот зеленый… Что значит лукоморье?.. Почему это слово у меня в голове?» Мучительно, страшно становится на душе у вас: вы чувствуете всем сердцем, как перед вами душу живую у человека вынули, вынули и уничтожили без остатка.

Правдиво проводит роль Ольги г‑жа Савицкая. Роль Ольги наиболее трудная, самая неблагодарная, так как состоит вся с начала до конца из полутонов; ни одной вспышки, ни одной фразы протеста, один моментик, небольшой, в ссоре с Наташей из-за старухи няни, но этот протест выражен так слабо и сейчас же заглушается {158} властным окриком «мещанки». Вести всю роль в полутонах и тем не менее дать художественный образ — это большая артистическая заслуга.

С изображением Ирины г‑жой Андреевой я не совсем согласен. Из трех сестер она меньше всего изломана жизнью. Ирина переживает еще весну жизни. Если для Ольги мечта о Москве неразрывно связана со стремлением порвать с нудным настоящим, то для Ирины идеал Москвы рисуется в красках жгучего лета, которое для нее еще не наступало. В первом действии Ирина весела, шаловлива, задорна, кипит молодая кровь. И г‑жа Андреева здесь прекрасна. Прошло, правда, три года, Ирина испробовала труда, но труд этот — телеграфистки — ей не по душе. Оно и понятно. Ее продолжает тянуть в Москву. Она верит еще в возможность счастья, ее лето еще не наступало. Поэтому крик Ирины во втором действии: «В Москву, в Москву, в Москву!» не должен звучать так отчаянно-скорбно. В нем должна еще жить и звенеть нота протеста. Между тем г‑жа Андреева в конце второго действия сгущает краски тоскливого отчаяния, и ее Ирина с этого момента ничем уж не отличается от той Ирины, которой она должна стать к концу драмы. «Замирание» жизни слишком прямолинейно проводится артисткой. Мне кажется, образ Ирины выиграл бы в значительной степени, если бы зритель мог проследить, как вспыхивают и угасают, все медленнее вспыхивают и скорее угасают огоньки протеста молодой, не изведавшей еще жизни души.

Появление г‑жи Лилиной в роли Наташи в первом действии верх совершенства. Кончает свою роль артистка превосходно, но во втором действии, и только во втором, когда Наташа уже замужем за Андреем, артистка напрасно продолжает говорить застенчиво-певучим голосом, который так шел к жеманной барышне и уже не к лицу женщине, забравшей весь дом в свои руки.

Не удался Кулыгин, недалекий, но такой добрый и славный муж Маши, г‑ну Вишневскому. Артист ведет всю роль в слишком комическом тоне, подчеркивает смешные словечки, ведет всю роль так, что совершенно непонятен акт необычайно доброго героизма Кулыгина, утешающего свою Машу в горькую для нее минуту прощания с ее любовником Вершининым.

Г. Станиславский чрезвычайно стильный артиллерийский подполковник, носит мундир поразительно, что, впрочем, следует сказать о всех артистах, исполняющих в драме роли офицеров. Но Вершинин не только подполковник, но и угнетенный семейной жизнью и вечными мечтами о цели жизни человек. Этого Вершинина за блестящим мундиром мы видим лишь урывками.

Прекрасно исполняют роли Андрея г. Лужский, старика доктора Чебутыкина г. Артем, офицеров Родэ и Федотика гг. Москвин и Тихомиров. Безукоризненно хороши г. Грибунин в роли Ферапонта и г‑жа Самарова в роли старухи няни.

Не вполне удается роль барона Тузенбаха г. Мейерхольду. Недаром автор дал этому офицеру немецкое имя. Это своего рода гончаровский Штольц[[226]](#endnote-218). Мне кажется, и в его манере говорить, и в походке, и в его разговорах должна слышаться некоторая педантичная сухость, определенность, доктринерство. Вот этой-то своей немецкой quand même [все-таки — фр.] стороной характера он и должен в особенности бесить Соленого, натуру чисто русскую, застенчивую, неряшливую.

Г. Громов мог бы быть вполне хорош в роли Соленого, если бы он не так грубо-однотонно вел всю свою роль. В моменты его разговора один на один с Тузенбахом и Ириной Соленый не тот «печоринствующий» офицер, которым он становится, как только попадает в общество, в эти минуты он простой, душевный малый, он — «ничего, как все», по его собственному выражению.

## **{****159}** 11. П. Ярцев «Три сестры» «Театр и искусство», СПб., 1901, № 8

### III[[227]](#endnote-219)

Драма ослепляет богатством и тонкостью красок; на такой же высоте стоит и ее исполнение труппою Художественного театра. Здесь большой художник слова растворился в работе равных ему сил. Получилось произведение искусства из тех, ради одних которых прекрасна жизнь. Знали ли «сестры», что существуют такие произведения?

Драма построена не на движении внешних событий, а на тонких движениях жизни: будничной мысли и будничного страдания. Драма сыграна в очаровательных иллюзиях этих движений. Весна первого акта в воздухе и в звуках; в душах сестер, в светлой улыбке Вершинина, в резвом избытке жизни Федотика, Родэ… Тина пошлости начинает охватывать дом сестер — и в дом во 2‑м акте назойливо рвется улица: отдаленные звуки гармоники и пьяный гул. Тревога пожара в городе — и в доме тревога напряженного настроения, которое ищет разрешиться (3‑й акт). Осень, холодная, мучительная, и в природе — и в душах людей, из которых каждому есть о чем страдать — тупо, безвинно, как будто бессмысленно…

Душа впитывает эти настроения; глаза ласкают картинки, полные необыкновенной жизни и поэзии… Ирина, вся светлая, весенняя — выдувает шелуху из кормушки для птиц: зернышки падают и стучат, скатываясь по крыше… Маша — прямо, неподвижно, с лицом, искаженным от страдания — стоит перед Вершининым; Ольга, у калитки, отвернувшись, сторожит минуты их разлуки… Все это просто, не ново, как будто даже малозначительно. Но этого нельзя забыть.

Все роли, в смысле согласования с общим впечатлением пьесы, исполнены одинаково совершенно. Внутри этих рамок, работою, так сказать, индивидуальной — наиболее совершенно исполнена роль Маши г‑жою Книппер. Затем идут: Наташа (Лилина), Вершинин (Станиславский), Ольга (Савицкая), Чебутыкин (Артем), Ирина (Андреева), Кулыгин (Вишневский) и другие. Очень хорош г. Громов, новый член труппы[[228]](#endnote-220), в роли Соленого.

Дарование г‑жи Книппер очень развернулось в роли Маши. Ей удался нервный смех под влиянием речей Вершинина о любви. Какая сила в безмолвной мимической радости в присутствии любимого человека! Маша (Книппер) тихо подвигается, не имея сил скрыть восторженной улыбки сознанной любви. Вершинин чувствует эту улыбку, видит ее в полутьме, и все в нем просветляется — самый голос принимает иные интонации. Этот момент 3‑го акта, между прочим — наивысший подъем и в игре г. Станиславского. Его Вершинин — необыкновенно славный, какой-то светлый человек. Он не более определенен и у автора.

Фраза «Ну, прощай!», последняя фраза Маши Вершинину — производит в игре г‑жи Книппер впечатление исключительное. Жажда жизни и злоба на жизнь, сила почти демоническая вложена в эту маленькую фразу. Сцена отчаяния, затемнение рассудка — это: «Лукоморье… Что такое лукоморье? У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том…» — очень сильно, но уже не то.

Наташа — прежде угловатая, жеманная девица, потом тупое, злобное и властное {160} создание — прекрасна в частностях, но не связана в целое у г‑жи Лилиной. Г‑жа Лилина — одна из талантливейших артисток труппы, и игра ее здесь, как везде, очень характерна. Артистке особенно дается характерность, и Наташа освещена… но каким-то рассеянным светом.

Роль Ольги — очень трудная роль. Она требует большой тонкости игры и не дает ни одного выпуклого момента. Ее приходится создавать на всем протяжении пьесы путем бесчисленного ряда маленьких штрихов. Г‑жа Савицкая с искусством исполнила этот труд.

Г. Артем, в общем, безукоризненный Чебутыкин, несколько медлительно и однообразно вел пьяный монолог 3‑го акта. Подкупала своею, какою-то трогательною красотой г‑жа Андреева в роли Ирины — особенно в 1‑м акте, — но образа определенного и сильного не дала. Хороши были: г. Лужский в роли Андрея, г. Вишневский в роли Кулыгина, Тихомиров (Федотик), Москвин (Родэ). Утверждаю, что нигде на русской сцене так не носили военного костюма, как в «Трех сестрах» на сцене Художественного театра. Все эти офицеры точно родились в своих сюртуках[[229]](#endnote-221).

Постановка «Трех сестер» — событие в жизни нашего театра за последние годы.

Сцены «Дядя Ваня» — одно из наиболее характерных произведений Чехова, в смысле определения всех существеннейших черт его манеры разработки драматических замыслов. Изображение жизни, какова она есть, без всякого искусственного сочетания событий, свобода от сценических условностей, обрывание действия без заботы об эффектности завершительного момента, изумительная простота диалога и реализм сюжета — все это со всею выпуклостью выступает в пьесе. В сущности, это, в самом деле, даже не пьеса, а сцены жизни, — живой, трепещущий кусок жизни, развертывающейся во всей полноте и яркости, вызывающей цельное и определенное настроение. При передаче содержания подобного рода пьес получается полная невозможность выражения этого настроения, которое может создать только вся совокупность деталей драмы.

## 12. Смоленский <А. А. Измайлов>[[230]](#endnote-222) «Дядя Ваня» «Биржевые ведомости», 1901, СПб., 21 февраля

Сцены «Дядя Ваня» — одно из наиболее характерных произведений Чехова, в смысле определения всех существеннейших черт его манеры разработки драматических замыслов. Изображение жизни, какова она есть, без всякого искусственного сочетания событий, свобода от сценических условностей, обрывание действия без заботы об эффектности завершительного момента, изумительная простота диалога и реализм сюжета — все это со всею выпуклостью выступает в пьесе. В сущности, это, в самом деле, даже не пьеса, а сцены жизни, — живой, трепещущий кусок жизни, развертывающейся во всей полноте и яркости, вызывающей цельное и определенное настроение. При передаче содержания подобного рода пьес получается полная невозможность выражения этого настроения, которое может создать только вся совокупность деталей драмы.

{161} Пьеса А. П. Чехова — это впечатления серой, туманной, скучной провинциальной жизни, будничных, мелких людей, изнывающих от одуряющей тоски, заедающей все светлое, талантливое, оригинальное, что волею судьбы попадает в эту тусклую, мертвящую среду. Сцены названы по имени одного из героев, но было бы в высшей степени трудно сказать, кто главный их герой, и, кажется, всего менее подходящим является название драмы по действующему лицу. Главный персонаж ее — собирательный тип. Это — провинциальный интеллигент, заеденный жизнью, не находящий простора своим силам и обреченный на вялое, апатичное прозябание там, где обидно и безнадежно погасает незаурядный талант, вянет незамеченная красота, проходит молодость, гаснут силы, ослабевают светлые порывы. В сценах А. П. Чехова врач Астров, жена профессора Серебрякова, девушка Соня — такие же первостепенные персонажи, как и «дядя Ваня».

<…>[[231]](#endnote-223) Исполнение пьесы труппою московского Художественного театра может доставить истинное художественное наслаждение. Что поражает здесь, это — изумительный ансамбль, сообщающий полнейшую естественность игре, и идеальная тщательность постановки. Когда смотришь на такое исполнение, совершенно забываешь о существовании суфлера, о разучивании ролей, о предварительной спевке актеров, хотя такой результат, безусловно, и достигается именно образцового подготовкой. Все мельчайшие детали игры, самые незначительные подробности обстановки обдуманы и выполнены до последней возможной степени, и, как ни мелки они сами по себе, совокупность их дает совершенно живую картину жизни. Скрипящие качели, сверчок, кричащий за печкой, суета за сценой во время отправления повозки с отъезжающими, топанье бегающих ног и отголоски доносящихся фраз, звуки колокольчиков, последовательно замирающие вдали, стучащий блок двери, скрипящая под ногами деревянная лестница в верхний этаж дома, дождь, бьющий в стекла окон, и ветер, разбушевавшийся перед грозой, — все это воссоздает сцены как живые, удивительно способствуя впечатлению. Пусть говорят, что это фокус, но очень жаль, что подобного фокуса петербургский зритель не увидит ни на одной из столичных сцен. Реализм воспроизведения подробностей жизни порою кажется почти педантическим. В реквизите не забыт даже штопор, которым Соня открывает бутылку. Это, конечно, мелочь, но мелочами создается иллюзия, и наоборот, иногда ничтожнейший пустяк, вроде пустой бутылки, из которой пьют актеры пустыми же стаканами, совершенно разрушает иллюзию игры. Самая обстановка сцены чрезвычайно сложна и реальна. Не будем указывать частностей, отметим лишь и здесь то изобилие мелочей, из которых иные чрезвычайно ценны в смысле создания сценической иллюзии.

Г. Станиславский (доктор Астров) актер несомненного и самобытного дарования. Достаточно прочитать сцену ночной беседы трех собутыльников во втором акте и увидеть ее потом в блестящем исполнении г. Станиславского, чтобы убедиться, как полно и ярко артист создает образ почти только по данной схеме. Реализм полный и полная сценическая иллюзия. Лицо актера живет, но в то же время нет ни малейшей театральности и утрировки мимики, нет ни одного фальшивого жеста. Трудно сказать что-либо по одному дебюту о разнообразии этого дарования, но в данной роли артист был поистине на высоте призвания. Очаровательно прошла отмеченная сцена приятельской беседы Астрова с «дядей Ваней» и обедневшим помещиком Телегиным, вслед за тем последовавший разговор с Соней, в следующем акте, объяснение с женою профессора и заключительные моменты последнего {162} акта — сцена прощанья. Впрочем, трудно выделять в этой последней успех какого-либо одного исполнителя.

Из всей остальной труппы ни одного исполнителя нельзя поставить рядом с г. Станиславским, хотя нужно отдать полную справедливость осмысленности общей игры. Г‑жа Лилина сделала милый и привлекательный образ из роли Сони. Искренние и сердечные нотки звучали в ее голосе. Высокохудожественна по передаче девичьей непосредственности и нежности вышла в ее выполнении сцена ночного разговора с подвыпившим Астровым и примирения с мачехой, женою профессора. Обдуманная в подробностях игра и богатая, искренняя мимика. Нужно было видеть, как вдруг погасли глаза артистки в минуту, когда Соня слышит, что Астров никого не любит. Этот момент один способен поставить в воображении всю драму души неудачницы-девушки.

Несколько холодна была г‑жа Книппер (жена профессора). Наиболее удалась ей сцена примирения с Соней, в которой артистка проявила редкую способность прекрасно смеяться, и объяснения с Астровым.

Г. Вишневский — не яркий «дядя Ваня». Только последние два акта он провел с чувством. В первой половине драмы актер довольно бледен и однообразен.

При сопоставлении с другими исполнителями, предложившими строго реальные образы, г. Лужский мог казаться несколько карикатурным в роли самовлюбленного и эгоистичного профессора. Как будто чересчур много подчеркиваний и слишком однотонное исполнение. Впрочем, если принять понимание актера, нужно признать, что им дан выдержанный и строгий образ. Да есть, наконец, и в самом деле подобные непризнанные знаменитости, едва ли еще не более карикатурные в жизни.

Московский театр перенес на петербургскую сцену и некоторые свои внешние особенности. На вызовы выходят все {163} исполнители акта, — в сущности, очень разумное обыкновение, так как иногда не совсем беспристрастно относить весь успех на долю первого актера. Занавес не поднимается и опускается, но раздвигается и сдвигается. К сожалению, очень долго длятся антракты. Обстоятельство очень понятное при сложности и обстановочности пьесы, но вдвойне досадное потому, что труппа московского театра так дорожит настроением, которое резко ослабляется длинными интервалами.

Публика оказала гостям горячий прием.

Под совершенно другим впечатлением приходится писать о драме Гауптмана «Одинокие», поставленной на сцене того же театра во вторник, 20 февраля. Зритель, повидавший последнюю пьесу, мог бы составить далеко не верное представление о труппе московского Художественного театра и не без права заподозрить искренность напечатанной выше рецензии. Пьеса идет при совсем слабом составе исполнителей[[232]](#endnote-224). Только изумительная тщательность постановки роднит сегодняшний спектакль со вчерашним. Несколько оживленнее сошла последняя половина драмы. Публика обнаружила большую снисходительность к исполнителям и приняла их хотя и не с прежним единодушным сочувствием, но, во всяком случае, тепло. Подробности завтра[[233]](#endnote-225).

## 13. Юр. Беляев[[234]](#endnote-226) Театр и музыка. Художественный театр. I. «Дядя Ваня» «Новое время», СПб., 1901, 21 февраля

Прежде всего о внешности…

О ней стоит сказать несколько слов. Вы входите в театр и удивляетесь. Первое, что бросается в глаза, это занавес, не такой, как во всех театрах, а раздвижной, сделанный из мягкой болотного цвета материи и украшенный по краям пунцовой вышивкою. Точно такой занавес и в Москве, где вообще вся обстановка театра поражает своей простотой и строгостью. По стенам нет обычной лепки и позолоты. Все выкрашено в серый цвет холодного казарменного тона. Даже суфлерская будка укутана в какое-то подобие бухарского халата. Мне такая простота, доведенная до крайности, отчасти нравится. Правда, сидеть в зале и жутко, и неуютно, но все вокруг как бы указывает зрителю, что он пришел сюда не для забавы и что внимание его должно быть сосредоточено на сцене. Вообще в таком театре смотреть гораздо лучше, чем в блестящем зале Большого театра, все равно как всегда горячее молиться в бедной сельской церкви, чем под мраморными сводами собора. Помню свое первое впечатление при входе в театр. Я был поражен, озадачен… В Москве даже прислуга с «настроением» и вымуштрована под стать обстановке. У входа в зрительный зал ко мне подошел контролер, человек суровой наружности, одетый во все черное и напоминающий скорее агента из бюро похоронных процессий, чем жизнерадостного театрального контролера. Он мрачно смерил меня с головы до ног, словно прикинул, какой длины понадобится гроб, и спросил нумер билета. Я сказал. Черный служитель повел меня между рядами стульев, где сидели безмолвные, словно к смерти {164} приговоренные зрители, и наконец указал мой гроб… то бишь кресло.

— Здесь! — сказал он глухим голосом и удалился.

Эта вступительная процедура с билетом и траурный контролер живо напомнили мне парижское Café Néant, где такие же мрачные факельщики говорят входящему, указывая на гроб:

— Здесь будут есть тебя черви!.. Меня, однако, никто не съел, и минут через пять я с большим интересом смотрел «Смерть Иоанна Грозного». Странно было все это, но странностями полна Москва. В Петербурге нет ни мрачных факельщиков, ни серых стен, зато привезены все колокола и погремушки, возвещающие начало действия. Это тоже одна из странностей Художественного театра. Обычного звонка оказывается мало для того, чтобы сосредоточить внимание зрителя; и придумана целая система сигналов. Сперва один гулкий удар в какой-то гонг, затем немного погодя два удара, наконец, три. Свет в зале гаснет и вспыхивает рампа. Раздается последний сигнал — пронзительный долгий звонок у самой суфлерской будки, и занавес разлетается на обе стороны. Смешливая петербургская публика вначале очень было недоверчиво отнеслась к этим причудам и делала весьма прозрачные намеки, что, мол, старого воробья на мякине не проведешь. Но с каждым действием прекрасная постановка «Дяди Вани» все более и более овладевала вниманием, и в заключение получился полный успех.

Внешность постановки играет в Художественном театре большую роль, поэтому о ней следует также сказать напредки. Декорации, бутафория, самые мельчайшие подробности обстановки — все это прекрасно подобрано, обдумано и даже прочувствовано. Нет ни одной лишней вещи, и все кажется, что именно так оно и должно быть. Декорация 1‑го действия, изображающая сад, писана в импрессионистском роде, крупными расплывчатыми мазками, в выдержанных полутонах, отлично передающих осеннее настроение. Со вкусом задумана и планировка сада уступами, что нередко встречается в старых помещичьих усадьбах. У самой рампы прочный дощатый стол домашнего производства, обставленный скамейками. На столе дымится самовар, расставлен чайный сервиз с необходимыми в каждом доме «своими» чашками. С другой стороны сцены скрипучие качели и гимнастические козлы, поставленные ради пущего эффекта. Еще лучше декорации комнат: столовой, зала и конторы. Так и кажется, будто жил в этих стенах, узнаешь старую мебель в чехлах, неизбежные жардиньерки с чахлым плюшем, гулкие английские часы в деревянном футляре. В комнатах хлопают двери, скрипят половицы, топятся печи, сверчок трещит свою докучную песню. Тепло, уютно, хорошо…

Люди, то есть актеры, изображающие чеховских героев, гораздо слабее обстановки. В Художественном театре вообще часто камни говорят, а люди так просто существуют. В труппе нет ни одного талантливого актера, кроме г. Станиславского, который есть в то же время режиссер и глава всего дела. Это маг и волшебник, порою из ничего создающий нечто. К нему нельзя относиться равнодушно. Нет актеров, а все-таки чувствуется ансамбль, общий тон, настроение. Все это дело рук г. Станиславского. Сам он играет прекрасно, хотя не всегда ровно и часто разменивается на внешнюю отделку роли вопреки внутреннему смыслу. Остальные актеры только подыгрывают ему. В «Дяде Ване», например, все играют в надлежащем тоне, с музыкально выдержанными паузами, удачно воспроизводя отдельные настроения, но во всей этой правильно поставленной и пущенной в ход машине не чувствуется присутствия отдельных талантов, кроме таланта {165} режиссера. И так всегда. Задачи постановки не идут далее подчинения личности актера ансамблю. Актерам, за отсутствием у них таланта и личной инициативы, внушено только смотреть в глаза режиссера, слушаться его приказаний, отсчитывать такт и выдерживать паузы. Так, для большей жизненности им велено ловить комаров, зевать как можно реальнее, кашлять, когда говорят другие, и сморкаться, если только в этом встретится необходимость. На публику, разумеется, это действует. «Как это правдиво!», — говорит она. Увы! Правдивым, на мой взгляд, может быть на сцене опять только г. Станиславский, потому что он талант, потому что он никого не слушается, кроме самого себя, потому что он действительно живет на сцене. Я наблюдал за ним вчера, когда он играл доктора Астрова. Совершенно живое лицо, тогда как другие только копии с живых людей. Малый пустяк: г. Станиславский случайно уронил мундштук. Он сейчас и этим воспользовался: поднял, постучал о скамейку, продул, чтобы очистить от песка, который должен быть на земле, посмотрел на свет. Такой актер заставляет публику верить, что он в самом деле живет на сцене, и когда в первом действии г. Станиславский совсем не нарочно упал, в зале говорили, что он это тоже придумал. Другие актеры, в силу своей подчиненности, не так смелы и находчивы, как их повелитель. В последнем действии, например, одна половина дверей почему-то не отворялась. Все проходили через нее, каждый раз натыкались, и никому не пришло в голову помочь этому горю или хотя бы покачать сокрушенно головой в знак соболезнования. Словом, при стремлении к возможно правдивому изображению действительности, зависимость труппы от режиссерской палочки доведена до автоматической безучастности.

Рассказывать содержание «Дядя Вани» едва ли нужно. Оно известно всем, если не по сцене, то из книжки. Минорное настроение чеховской музы передается прекрасно. Люди бродят по сцене вялые, апатичные, жалуясь на скуку и комаров и сами надоедая друг другу и кусаясь, как злые осенние мухи. Кроме общего серенького тона каждому действующему лицу сообщена своя собственная окраска. Так, дядя Ваня подчеркнуто несдержан и криклив. У него все признаки «интеллигентной» истерии, развившейся в уездной глуши. Доктор Астров, такой же погибающий интеллигент, но с более устойчивыми принципами и трезвым взглядом на жизнь, но с неизбежным душевным надрывом, который заставляет его попивать. Профессору сообщены все черты бездарного Фауста новейшей формации, страдающего от ревматизма и нашедшего свою Маргариту в лице Елены Андреевны. Эта в свою очередь тоже мятущаяся душа, русалка, хищница, красивый пушистый хорек (по выражению Астрова), подстерегающий свою добычу и сама едва не попавшаяся охотнику. Соня, милое привлекательное лицо, доминирующее своей кроткой душою все «генеральные» сцены пьесы. Наконец, няня, Телегин, все они взяты с их наиболее типической стороны и представлены в надлежащем виде. Об артистах, играющих их, можно сказать в отдельности немного. Г. Вишневский (дядя Ваня), сух, мало разнообразен и быстро понижает однажды схваченное настроение. Г. Лужский (профессор) легче других держит тон и удачно выделяет характерные положения своей роли. Незначительна г‑жа Книппер (Елена Андреевна), хотя по внешности трудно отыскать более подходящую артистку; Соню трогательно изображает г‑жа Лилина, все равно как г. Артем Телегина. О г. Станиславском (Астров) я уже говорил выше и ко всему предыдущему могу прибавить только, что вчера он играл менее ровно и не без излишних вычур по части переупрощения, что, вероятно, объясняется волнениями первого спектакля. В Москве он Астрова не играет, а увековечивает.

{166} Относительно режиссерской машины замечу, что в этот вечер она шла не совсем исправно. Я это говорю, опять-таки вспоминая ту же самую пьесу в Москве, где я ее видел два раза. Теперь кое-где чувствовались остановки и препятствия. Первый акт, и прежде вялый, прошел безуспешно и неинтересно. Лучше других 2‑й и 4‑й акты, а заключительная сцена 3‑го акта, где необходим взрыв истинного чувства, имеющегося только у истинных талантов, вышла совсем слабо. Маленькое замечание по части режиссерских тонкостей. Их в постановке много, но одна особенно бросается в глаза. Это колеблющаяся от ветра занавеска окна, причем колеблется одна только половинка, а другая висит как ни в чем не бывало. Кроме того, занавеска надувается со стороны комнаты, как будто ветер гуляет по столовой, а на дворе тишь да гладь. Это, разумеется, мелочь. Но г. Станиславский все-таки должен знать, откуда дует ветер.

*P. S*. 20 февраля в том же театре шли «Одинокие» Г. Гауптмана и произвели неблагоприятное впечатление. Вчерашних оваций как не бывало. Правда, режиссерские старания были заметны и здесь, но актеры, актеры[[235]](#endnote-227)… После такого спектакля, право, кажется, что актеров и актрис более в театре не существует, а есть одни только «сценические деятели», которые при любезном содействии Театрального общества будут получать через десять лет почетное гражданство, через двадцать — потомственное почетное и через двадцать пять — нагрудный знак «За сценические заслуги». Оно и лучше, когда на сцене останутся одни только машины!..

## 14. А. Суворин[[236]](#endnote-228) <Без заглавия> «Новое время», СПб., 1901, 23 февраля

Кстати[[237]](#endnote-229). Большие артисты и артистки этим и дороги, что они из намеков, из противоречий, из недосказанного создают необыкновенно живых, необыкновенно ярких людей. Ансамбль малодаровитых актеров для меня ровно ничего не значит, как бы режиссер ни старался соорудить свое здание из разного придуманного вздора для потехи и удивления малосмыслящей толпы. Реализм — пустая забава, если он воспроизводит жизнь и ее явления так, как они есть в действительной жизни. Серое еще сереет, глупость еще бессмысленней, бесхарактерность еще ничтожнее, но дарование актера все это поднимает, освещает, осмысливает и придает значение. Это как солнце, которое озаряет и выделяет предметы, кладет тени и полутени. Что они без солнца и что они при солнце — огромная разница, хотя предметы и при солнце, и без солнца остаются одни и те же. Так же и талант художника, артиста. Тщательный ансамбль плохих или посредственных актеров — это потемки: солнца нет, оно за тучами. Солнце проглянуло — это талантливый актер заговорил, это замечательная артистка блеснула, — и оживилось все. Никакой режиссер не даст солнца, будь он семи пядей во лбу, будь он Станиславский в квадрате. Он обманет на время, он пустит сверчка, станет кричать за сценой гусем, изобретет лаки, придумает подобие освещения, но только талант — солнце, только он все оживляет и проникает {167} всюду и всем показывает людей в настоящем их виде. Только талант вечен и всемогущ над человеческой душой, а все эти фокусы нужны бездарностям и претенциозной посредственности. Диапазон человеческих страстей огромен, я иду смотреть и слушать человека, а мне дают сверчка, жужжащую муху, и толпа повторяет:

— Вы слышали, какой сверчок в пьесе! Как гуси гогочут! Как натурально за сценой дождь бьет!

Нет, господа, сверчки и гуси пройдут, а талант будет вечно блестеть и все оживлять, как оживляет солнце. И я могу поклониться только таланту на сцене, ибо он ее животворящее солнце.

## 15. Old Gentleman <A. B. Амфитеатров>[[238]](#endnote-230) Театральный альбом. XXXVI[[239]](#endnote-231) «Россия», СПб., 1901, 24 февраля

Спектакли московского Художественного театра — конечно, значительнейшее и интереснейшее событие в петербургском сценическом искусстве за сезон 1900 – 1901 года. Я не знаю, что покажут нам москвичи в своем дальнейшем, очень содержательном и многообещающем репертуаре, — тем более, что «Одинокие» им, по общим отзывам, к сожалению, совершенно не удались. Но все-таки уже и одного «Дяди Вани» достаточно, чтобы оправдать суждение, мною только что высказанное. Говорят, будто Чехов после того, как Александринский театр торжественно провалил его «Чайку», дал слово не ставить больше своих пьес в Петербурге. Табу это наконец снято — правда, снято опять-таки москвичами, а не петербуржцами. Но авось и наши петербургские труппы не потеряют теперь времени даром и из гастролей московского театра научатся, как надо ставить и играть Чехова, чтобы он не проваливался, а побеждал публику тем неодолимым гипнозом необычайно правдивого таланта, под которым все мы, зрители «Дяди Вани», прожили несколько незабвенных часов.

В труппе гг. Станиславского и Немировича-Данченко нет сильных талантов, почему — мне кажется — пьесы старого письма, «с центральными фигурами», у москвичей должны идти очень скучно. Я, впрочем, видел в постановке г. Станиславского «Шейлока», «Уриэля Акосту», «Ганнеле», «Отелло», «Федора Иоанновича»[[240]](#endnote-232), — и, откровенно говоря, за исключением «Шейлока», которого москвичи играют, как комедию, — выносил из представлений этих много удивления, но мало восторгов. Нельзя было не изумляться режиссерской добросовестности, опытности, дальновидности и прозорливости этих постановок — даже иногда чересчур хитрых и тонких. Но «Шейлоку» не хватало Шейлока, «Уриэлю Акосте» — Акосты, «Отелло» — Отелло, «Федору Иоанновичу» — царя Федора и так далее. Оттого сцена была полна ума, но не захватывала ни чувства, ни воображения. Было нечто вроде мейнингенства, переложенного на русский лад: мастерство необычайное, но мертвечина еще того вящая.

Пьесы Чехова отличаются тою особенностью, что в них нету «героев», хорошее исполнение чьих ролей спасает всю пьесу, дурное — губит. Главное в чеховских пьесах — общее настроение, тот роковой пессимистический колорит, которым, в большей {168} или меньшей степени, неизменно окрашены все фигуры, созданные высокоталантливым драматургом. Уметь передать этот колорит всем ансамблем труппы и обстановки и значит хорошо сыграть чеховскую пьесу. В противном случае, будь исполнители хоть семи пядей во лбу, Чехов гибнет. Среди исполнителей «Дяди Вани» не было ни г‑жи Комиссаржевской, ни гг. Давыдова, Аполлонского и других исполнителей «Чайки»[[241]](#endnote-233). А между тем «звезды» бедную «Чайку» незаслуженно провалили, а «Дядя Ваня» в передаче московских сил, далеко не равных нашим александринцам, имел колоссальный успех.

Нет ни малейшего сомнения, что успех этот в огромной степени облегчен актерам самим автором. «Дядя Ваня» — такая умная, глубокая, красивая, трогательная вещь, что достаточно уже просто прочитать ее вслух со смыслом и любовью, чтобы покорить ею слушателя. Прочитать, конечно, со строгою верностью сильному и выразительному чеховскому языку, без актерских обмолвок, недомолвок и отсебятин, говоримых экспромтом «в том же смысле и роде». Ах уж эти дарования, импровизирующие целые роли своими словами! Сколько крови испорчено ими авторам! Сколько авторских репутаций очернено ими пред публикою ни за что ни про что.

В московской труппе нет импровизаторов: вот уже первое качество, выгодно отличающее москвичей от петербургских лицедеев, как александринских, так и с Фонтанки[[242]](#endnote-234). Мы слышим чудесную, безупречную чеховскую речь, слышим не только то, что Чехов хотел сказать устами действующих лиц, но и — строго и отчетливо — то, как именно он сказал. А это для петербургского театрального habitué [завсегдатая — фр.] уже очень много, ибо очень непривычно.

Маленькие и средней руки дарования, которыми изображался «Дядя Ваня», сгруппированы искусными руками гг. Станиславского и Немировича-Данченко в ряд картин, поставленных так умно, с такою чуткостью к Чехову, что — повторяю, при подобной группировке даже простое и твердое чтение вслух создало бы «Дяде Ване» успех. Но маленькие и средней руки московские дарования не только «читают вслух»: наоборот, — то-то и дорого в их труппе, что в ней нет равнодушного, служилого актерства, что все эти люди — живой, воодушевленным единством сплоченный ансамбль, из кожи вон лезущий, чтобы «было хорошо» и чтобы «хорошо» чувствовалось не только в шумных приемах публики, а прежде всего в собственном сознании, тут же, на сцене.

Эти люди забыли, что их театральная комната лишь о трех стенах и что четвертая раздвинулась в виде занавеса, сделав всю жизнь их достоянием публики. Они не думают о зрителях и ведут себя, как вели бы в домашнем кругу. Эта свобода, отречение от показного, условного удивительны. Московская труппа поучительно показывает, как красива обыденная житейская простота, которою все мы живем, среди которой все мы вращаемся, — красива сама по себе, без всяких поз и прихорашиваний…

Надеюсь, что мне нет надобности рассказывать читателю содержание «Дяди Вани». Пьеса достаточно популярна и уже вошла в собрание сочинений Чехова, имеющееся вряд ли не в каждой семье, мало-мальски не чуждой литературным интересам. Пьесу слагают три элемента: обоготворенное, сытое, эгоистическое дармоедство старого профессора и его похотливой супруги-хищницы, с одной стороны; приниженное рабочее ничтожество и бесправие дяди Вани, Сони, Телегина — с другой; и провинциальная мелочная нудная тина, на дне которой пришлось свидеться этим двум элементам, приглядеться друг к другу, взаимно вознегодовать и взбунтоваться.

{169} Эту-то мелочность, скуку, безынтересную тягучесть жизни людей, по натуре способных, чувствительных, даровитых, но зарывших себя в глуши, тесной для талантов и широкого душевного размаха, и передает прекрасно труппа г. Станиславского. Действию «Дяди Вани» созидается такой верный и густо положенный фон, что стоит исполнителю хоть слегка наметить вверенное ему действующее лицо, и оно уже приобретает твердые очертания, выпуклость, оно производит впечатление, говорит само за себя. Так, например, очень плохая актриса, игравшая жену профессора, не в силах была, однако, повредить впечатлению ансамбля, хотя прилагала к тому немало стараний в каждой своей ответственной сцене. Ансамбль гг. Станиславского и Немировича-Данченко великолепно нарисовал нам такое мрачное, душу удручающее болото, что, за жуткостью его, роль Елены как бы потеряла даже необходимость быть хорошо сыгранною. Потому что и без хорошей игры слишком ясно: попав в столь закисшую, изнывшую среду, всякая Елена, то есть женщина молодая, красивая, нарядная и чувственная, должна произвести страшные опустошения в мужских сердцах и стать причиною многих бед и горьких слез. И так как г‑жа Книппер была молода, красива и нарядна, то публика снисходительно извиняла ее слабую игру или, вернее сказать, подыгрыванье доктору Астрову, дяде Ване, Соне, отбившим у нее, таким образом, первые значения в пьесе. Но роль Елены — превосходная роль, и тип ее Чеховым прекрасно разработан. Так что в ином исполнении она вернет себе свое законное первенство и заслонит другие роли. Воображаю, что, например, сделала бы из Елены — лет десять тому назад — М. Г. Савина. В настоящее время я никого не желал бы так увидать исполнительницею Елены, как московскую премьершу, талантливую Е. К. Лешковскую: это — точно для нее писано[[243]](#endnote-235).

О громе, сверчке, бубенцах, старушечьем храпе, колыханье занавески, сонном дворнике, скрипучих качелях, о часах своевременно выколачивающих два, три, и о прочих внешних чудесах постановки Станиславского петербургская молва трубит уже целую неделю. Действительно, все {170} это хорошо, умно задумано, ловко прилажено, удается и интересует. Иногда лишь уж чересчур мелочная детальность постановки и игры заставляет улыбнуться и подумать про себя: ну, тут уж пошли фокусы!.. Таким фокусом, например, были в первом акте комары, усиленно кусавшие г. Станиславского, но совершенно пренебрегавшие другими действующими лицами; сомнительной чистоты носовой платок, которым г. Станиславский покрыл себе голову, и еще кое-что, к перечислению не важное. Из множества мелочей и мелочишек такого рода г. Станиславский вылепил внешний образ доктора Астрова весьма любопытно и местами даже увлекательно. Что касается внутреннего облика этого замечательного человека, г. Станиславский обнаружил много нервной чуткости и глубокого понимания во всех резонерских сценах (с нянькою, с Сонею, с дядею Ванею), но любовные — с Еленою — ему не удались. В первой из последних он взял уж слишком фривольный тон, вряд ли удачно выбранный: ведь, как бы то ни было, Елена сильно «зацепила» Астрова, гораздо серьезнее и глубже, чем даже он сам о том думает. Сцена прощанья вышла вялою и монотонною. Впрочем, смять ее помогла г. Станиславскому г‑жа Книппер, на каковую, пожалуй, и надо переложить девять десятых вины. Зато — отъезд Астрова, в передаче г. Станиславского, целая немая трагедия, — жалкая житейская захолустная трагикомедия, где нет ничего яркого, острого, эффектного, а есть лишь старые калоши, которые плохо лезут на ногу, да водка, которую привычка выучила пить без закуски, да грязные дороги, да тройка обывательских одров, влекущих по скучным и глупым колеям умного и талантливого бобыля, — увы, уже скучающего, глупеющего, безнадежно гибнущего от чрезмерного труда и одиночества.

Прекрасно, трогательно играет Соню г‑жа Лилина: искреннее, светлое, правдивое дарованьице; жаль, что у нее неблагодарный скрипучий голос. Дядя Ваня, изображаемый г. Вишневским, оказался, пожалуй, несколько слишком героичен и моложе своих 47 лет, но артист вложил в роль много добросовестной вдумчивости, изучил ее, выделал до совершенства, а в сцене выстрела проявил горячность, которой, по его общему холодноватому тону, публика, правду говоря, даже и не ожидала. Зная г. Вишневского как актера давно, я нахожу, что из всех ролей, какие играл он в Москве и в провинции, дядя Ваня — самая удачная; она умно затеяна и искусно, с любовью передана.

Исполнители эпизодических ролей (нянька, Телегин, Мария Васильевна) безукоризненны[[244]](#endnote-236). Великолепна заключительная сцена — не живая, а скорее полуживая картина, — когда Соня и дядя Ваня сводят запущенные счеты по хозяйству, нянька дремлет на стуле, Мария Васильевна тупо ушла в свои брошюрки, а Телегин чуть тренькает на гитаре, и мертвая тишь кругом, и сверчка слышно… ужасно это своею художественною простотою! сердце надрывает!

Читая рецензии о «Дяде Ване», я нашел, что петербургская критика отнеслась несправедливо к г. Лужскому, игравшему профессора, как нашли здесь многие, «карикатурно». По моему убеждению, г. Лужский виноват лишь тем, что показал петербуржцам разновидность профессорского типа, с которою они совершенно не знакомы. Это — чисто московский фрукт, с гейдельбергской прививкою[[245]](#endnote-237). В Петербурге он странен, но в научных храмах Белокаменной таких премудрых и самовлюбленных «идолов» имеется достаточное количество, и г. Лужский копирует одного из них, хотя и неприглядно, но, увы, верно.

## **{****171}** 16. O. L. <псевдоним не раскрыт> Штокман — Станиславский «Россия», СПб., 1901, 25 февраля

Представление «Доктора Штокмана», состоявшееся в пятницу, 23 февраля, в Панаевском театре, явилось днем торжества нашего родного искусства, достойным стать одною из самых блестящих страниц истории русского театра в Петербурге. Такие впечатления не изглаживаются во всю жизнь, и как нашим отцам и дедам было что рассказать нам о великих актерах и о блестящем состоянии современного им театра, так и нам есть что рассказать нашим детям и внукам о театре Станиславского. И пока есть этот театр, — нельзя говорить ни об упадке русского драматического искусства, ни об отсутствии актеров. В «Докторе Штокмане» одна центральная заглавная роль, — остальные представляют собою только реплики в большее или меньшее количество листов. Таким образом, от актеров, исполняющих все эти роли, требуются только сыгранность и надлежащий тон. Так как в этом-то и состоит вся задача данного театра, то все, что требуется по пьесе, было сделано свято и ненарушимо. И на этот раз, по крайней мере, не к чему говорить об отсутствии в труппе талантов: если бы пьеса была обставлена даже самыми исключительными силами — все равно ни роли их, ни колоссальная фигура, которую рисует нам в «Докторе Штокмане» г. Станиславский, не дали бы им возможности развернуться. Все роли в этой пьесе только фон, на котором рельефно выступает гениально задуманная и выполненная г. Станиславским роль доктора Штокмана. Слово «гениально» страшно и рискованно. Зачастую оно употребляется небрежно и легкомысленно, но в данном случае, мне кажется, его можно применить совершенно справедливо к исполнению этого интересного художника. Вы не видите еще его фигуры во входных дверях, вы слышите только его захлебывающуюся торопливую речь, и вам уже ясно, что это — человек великой души, не от мира сего, но вместе с тем с колоссальным запасом любви и жалости к миру сему. И вы в течение каких-нибудь трех секунд сгораете нетерпением поскорее увидать, какой он. И вот он входит. Боже мой! что же это такое? Да ведь вы его знаете, вы его видели… где? на улице? в театре? во сне? неизвестно, — но вам знакома вся эта фигура с головы до ног. И вы начинаете мучительно рыться в памяти… но в голову вам приходят лишь обрывки: походка у него, как у N, садится он совершенно, как X, так же складывается в комочек и так же живо, с милою улыбкой слушает собеседника. А вот пальцы четвертый и пятый на руках у него не действуют, точь‑в‑точь как у Z. Ну, а все-то, все-то чье же это? кого он копирует? Никого, решительно никого, потому что таким умным талантам присуща другая способность — дать тип собирательный, а для этого нужен еще один талант — внимательная наблюдательность. По-моему, здесь тот же фокус, какой иногда проделывает с нами наша память. Вдруг, ни с того ни с сего какая-нибудь сцена нам кажется уже виденною, — где? когда? при каких обстоятельствах? — ни за что не припомнишь, но человек готов поклясться, что это уже было. Делается как-то и жутко, и весело вместе от соприкосновения с таинственною и могучею силою. Так и здесь. Вы присутствуете при каком-то таинственном {172} и великом откровении, и вам любо быть его участником. И ни на секунду не нарушается ваше очарование в течение целого вечера. Это впечатление можно сравнить с одним: когда покойный Росси в «Короле Лире» выбегал в первом акте на сцену, публику охватывало такое же жутко-радостное настроение старого знакомства, старой любви к этому человеку.

Многие не соглашаются с толкованием г. Станиславского доктора Штокмана в том смысле, что зачем, мол, он изображает его близоруким, неловким в движениях, даже смешным в своем безграничном добродушии. А как же иначе? Разве бывают иными люди такой громадно-теплой души? Совершенно естественно и понятно, что плоти их никак не угнаться за незнающим себе преград духом. Да ведь и что же бы это было, если бы к колоссальной нравственной силе Штокмана да быть бы ему Геркулесом! Тогда бы ему ничего не стоило выйти победителем из всех затруднений. «Словам не внимают, — в зубы!» Ну, уж из двух-то сил которая-нибудь да одолела бы. Но вот то-то и удивительно в передаче г. Станиславского, что так же, как его идея рвется из окружающей его тины и тупости, так же точно борется его живая, вдохновенная речь с природного застенчивостью и неловкостью. Мысль-то у него светлая, а форма, в которую он облекает ее, несовершенна. Мысли бегут слишком быстро, слов недостает или попадаются не те, это его смущает, — он поправляется, путает слова. Но если ему не мешают говорить, речь его делается все глаже и глаже, он перестает захлебываться и заикаться, слова льются в стройном порядке. Как только его оборвали или не поняли, он так огорчается и смущается, что вновь начинает путать слова и заикаться. Отсюда делается понятным энтузиазм публики после четвертого акта, в сущности, прескучного по содержанию. Но г. Станиславский вносит в эту сцену удивительное разнообразие, не говоря уже о бесконечной искренности и задушевности в тоне. И все это делается, не прибегая к излюбленным заурядною публикою приемам наших любимцев артистов. Ни пресловутой слезы в голосе, ни патетических восклицаний и жестов… Но зато перед вами человек такой, какой он уродился, в неудачной форме, но живой, любящий, горячий. И публика чувствует эту правду и благодарит артиста за нее так же горячо и искренно.

## 17. Юр. Б‑в <Ю. Д. Беляев> Художественный театр. IV. «Геншель» «Новое время», СПб., 1901, 27 февраля

Опять неудача! Это уже вторая. «Геншель», как и «Одинокие», был поставлен с большими затеями, но разыгран так слабо, что вряд ли у самых ярых поклонников Художественного театра найдется что-нибудь сказать в оправдание актеров. О всех их можно отозваться очень немногосложно. Актеры были плохи. Вот и все. И как бы ни пытались объяснить их бледную, неровную и часто вовсе бессмысленную игру, неуспех останется неуспехом. Появляется такой талант в главной роли, как г. Станиславский, и пьеса смотрится с удовольствием; нет талантов, {173} нет и пьесы, как там ни мудри с обстановкой.

Содержание «Геншеля», напоминающее многими сценами «Власть тьмы», вероятно, всем известно. Удивительно, зачем г. Станиславскому понадобилось тратить столько труда на постановку этой, едва ли не самой неудачной гауптмановской пьесы, притом взятой из провинциальной жизни и написанной, главным образом, на провинциальном говоре, который дает в подлиннике колорит пьесе. В обстановке очень мало Гауптмана и слишком много Станиславского. В толковании смысла пьесы и передачи ее содержания наблюдалось местами курьезное явление. Было видно, что режиссеры при постановке «Геншеля» задались благим намерением разыграть эту пьесу, что называется, по нотам и много бились с актерами, уча их с голоса, но актеры оказались непригодными для сложной постройки и разъезжались в разные стороны, как только были предоставлены самим себе. В «Геншеле» камертон режиссера не играет никакой роли. Его никто не слушается, и только по редким намекам можно догадаться, что старания тут было положено немало, да только проку не вышло никакого. Я, например, в диких выкрикиваниях г‑жи Роксановой[[246]](#endnote-238) все-таки расслышал режиссерские указания, предписывавшие ей изображать Ганну резкой, чувственно-грубой женщиной, чем-то вроде немецкой Мальвы[[247]](#endnote-239), и на репетициях ей, вероятно, были показаны необходимые для этого замашки и возгласы, но вряд ли кто-нибудь советовал ей вдаваться в кликушество и буквально оглушать зрителей диким пронзительным криком.

Г. Лужский, зарекомендовавший себя в «Дяде Ване» и «Докторе Штокмане» даровитым исполнителем характерных ролей, для Геншеля оказался, однако, малопригодным. Правда, он понял характер Геншеля и даже оттенил в своем изображении черты его природного добродушия, мягкости и чистосердечия, но, не обладая достаточным запасом драматизма, он совершенно обесцветил все решительные сцены пьесы. Начиная с 3‑го действия и до конца пьесы, г. Лужский играл только голосом, нисколько не захватывая впечатления.

Зато в утешение публики в 4‑м акте была показана «пьеса в пьесе». Пивная, где происходит действие, была обращена в панораму уличных типов, и перед зрителями поочередно проциркулировали мелкие разносчики, бравые немецкие солдаты, попрошайки, подмастерья, извозчики. Никто не был забыт, ни даже газетчик, разносивший немецкие газеты, в которых, вероятно, долго еще не решатся назвать труппу Художественного театра «мейнингенцами». Панорама эта, однако, очень расхолаживала впечатление и затмевала драматизм положения. Сцена Геншеля с Ганной прошла под аккомпанемент невообразимого гвалта, и режиссерская симфония не удалась окончательно.

Об исполнителях второстепенных ролей можно сказать еще менее утешительного. Никто не выделился, не выступил хоть на полсантиметра из общей неурядицы расклеившегося оркестра. Поскольку им все было показано, постольку они были терпимы, и поскольку бесталанны, постольку немыслимы.

## **{****174}** 18. В. Дорошевич За день. Сектанты[[248]](#endnote-240) «Россия», СПб., 1901, 1 марта

Театра нет, — есть актеры.  
Пьес не играют, — играют роли.

Будущий историк русского театра посвятит особую главу «преждевременному» облысению и сединам русских режиссеров!

Что такое режиссер даже образцовой сцены?

— Иван Иванович, а ведь вы не так роль ведете. Да ведь это несогласно с намерениями автора!

— И‑и, батюшка! У всякого автора да еще намерения! Я всю жизнь свою так играл, — так и играть буду. Меня переучивать поздно!

— Петр Петрович, что вы делаете? Что вы делаете?

— А если мне так удобнее?! Ведь не вам шикать будут, а мне. Чего ж вам-то волноваться? Мое дело!

— Василий Васильевич! Да ведь этого же даже в пьесе не написано, что вы говорите!

— Родной мой, за меня не беспокойтесь! Голубушка моя, за меня будьте спокойны. Господи Боже мой! Чего мне еще надо? Начальство меня любит, публика меня любит, все меня любят. А вы волнуетесь! Ангел вы мой!

Иван Иванович знает, что достаточно, чтобы на сцене показалась его фигура, — публика будет хохотать и аплодировать. Петр Петрович «вполне полагается на обаяние своего имени».

А главное, все «всегда так играли».

Отсюда и получается такое явление.

Когда играют какую-нибудь сумбатовскую пьесу[[249]](#endnote-241) «с шитыми на средний рост» ролями, — «ансамбль» удивительный. Роли играют на «ура».

Но когда автор захочет написать не несколько «готовых ролей», — а пьесу, дать что-нибудь оригинальное, свое, — пьеса проваливается с треском, с шумом, с невероятным скандалом, как провалилась на Александринской сцене чеховская «Чайка».

Автор бежит из театра без шапки, уезжает с первым поездом, без ужаса не может вспомнить о спектакле.

Что же такое это «святое искусство», о котором столько кричат?

— А вот, если меня вызовут 20 раз, это и есть святое искусство!

Вот тот «греховный мир», среди которого возник, — как протест против него, — раскольничий скит г. Станиславского.

Один из его актеров рассказывал мне, как что-то самое обыкновенное:

— Дали мне в исторической русской пьесе роль праведника. Ну, совсем праведник! Как загримироваться? Съездил в Киев, посмотрел Васнецова. Съездил в Ростов-Ярославский, посмотрел тамошнюю старинную живопись. Как в те времена представляли себе праведников? Каков народный идеал?[[250]](#endnote-242)

Это только для грима.

Согласитесь, что в этом есть уж что-то сектантское. Это уже фанатизм.

Настоятелем скита состоит г. Станиславский, хороший актер и превосходный режиссер.

Труппа составлена из молодежи, фанатичной, какой только и может быть молодежь.

Устав, как и всегда в раскольничьих скитах, самый строгий.

На первом плане — полное самоотречение. Нет ни первых ролей, ни последних. {175} Все должно быть принесено в жертву пьесе.

Всякая роль принимается как «подвиг», — и всякая роль, в два слова или огромная, должна быть выполнена, как «подвиг», с величайшим, чисто религиозным тщанием.

Аплодисменты, вызовы, подношенья, раскланиванья «solo», и ради всего этого стремленье во что бы то ни стало «переиграть других», «выдвинуть свою роль», — все это «соблазны мира», от которых с ужасом бегут сектанты[[251]](#endnote-243).

Говорят, что сцена Художественно-Общедоступного театра — это шахматная доска. Актеры — шашки. И г. Станиславский играет ими, как хочет.

Это клевета.

Задумав сыграть какую-нибудь пьесу, эти сектанты собираются на совещание, вместе читают пьесу, перечитывают, вдумываются, спорят с чисто сектантской, фанатической страстностью:

— Как надо играть пьесу?

И только когда решение принято, власть исполнительная переходит к настоятелю, начинается «послушание» тому, что решено на общем совете, и бесчисленные «раденья», называемые репетициями.

Все это делается глубоко сознательно.

Как иначе привели бы вы к такому полному повиновению фанатичную молодежь, страстно любящую искусство?

Говорят:

— Все у них заучено. Если один выйдет не из той двери, они все перестукаются лбами.

Весьма возможно!

Дузе[[252]](#endnote-244) — не только величайшая артистка, но у нас ее признают и за артистку «нутра».

Когда я видел ее в первый раз в «Даме с камелиями», — на сцене произошел маленький случай.

Разговаривая с Дювалем-отцом, она нечаянно уронила со стола цветы и машинально принялась их подбирать.

В то время, когда решается вопрос ее жизни, она подбирает цветы…

Какая страшная растерянность!

Я был уверен, что это простая случайность, и удивлялся.

— Как она нашлась? Воспользоваться случайным пустяком, чтоб дать новый, глубокий, сильный штрих!

Но в третий, в четвертый, в десятый раз, когда я смотрел Дузе в «Даме с камелиями», — в том же самом месте цветы так же случайно падали, и она точно так же их подбирала.

Это было заучено. Точно так же, как и каждый жест, и каждая интонация.

Но мне-то какое до этого дело, если впечатление получается такое, будто цветы упали действительно случайно.

На всех сценах все всегда «выучено». Только на русской одной царит полная анархия.

От произведения искусства только не должно «пахнуть потом».

Ни один бриллиант еще не терял оттого, что он хорошо отшлифован.

Какое мне дело до того, сколько люди работали, — только бы эта работа, эта заученность не бросались в глаза.

А всякий говорит про игру этих сектантов:

— На сцене сама жизнь. Даже чересчур реально!

Протест всегда так же силен, как и зло, его породившее.

Ну, скажите, разве кто-нибудь живет так, ходит, говорит, жестикулирует, как это делается на наших сценах?

Так только играют.

Живет кто-нибудь в таких больших пустых сараях, какие изображаются на наших сценах? Попробуйте в жизни поговорить, пожестикулировать так, как говорят и жестикулируют тот, другой, третий из наших премьеров! От вас отрекутся родные, лучшие друзья обратятся к психиатрам:

— Посмотрите его. Кажется, готов.

{176} Протестом против этого и явилось фанатическое стремление молодых сектантов:

— Чтоб все было совсем как в жизни!

— У них нет актеров!

Вернее, у них никто не лезет вперед.

Всякий приносит себя в жертву общей перспективы пьесы, — и делает это с фантастическим рвением.

И оттого вы не идете смотреть «такого-то», а идете смотреть пьесу.

Но пусть так:

— У них нет актеров.

Зато в других театрах:

— Нет пьесы! Нет автора! Нет ничего, кроме актеров.

Одних и тех же актеров! Всегда во всем!

Может быть, может быть, — такое приношение актера в жертву пьесе, — крайность.

Но у них во всем крайности. На то они и сектанты.

«Служение искусству», — так уж даже не простые звонки, а какой-то колокольный звон при поднятии занавеса.

Какой-то ритуал спектакля. Прямо священнодействие.

Но эти-то крайности и симпатичны, они свидетельствуют о горячем, страстном, через край хватающем увлечении.

Как кому, — и вольному воля.

Мне симпатичнее эти увлекающиеся, страстные сектанты, эти раскольники Станиславского скита, чем неподвижные, ожиревшие, обрюзгшие в своем величии жрецы искусства.

От молодого увлечения веет весной, — и оно скорее обновит искусство, ставшее, откровенно говоря, таким безынтересным.

## 19. Г. Северцев <Г. Т. Полилов>[[253]](#endnote-245) Московские гастролеры «Север», СПб., 1901, 4 марта

Представьте себе, что в каком-нибудь частном доме, каким-нибудь необъяснимым образом была бы раскрыта одна стена, и посторонние могли бы наблюдать интимную жизнь семьи со всеми ее радостями и горями, не будучи в то же время замечены наблюдающими. Совершенно точно такое же впечатление получается, когда смотришь пьесы в исполнении артистов Московского Художественного театра. Уже начиная с того, что самая постановка, лишенная какой-либо банальности и обыденных условий сцены, присущих всем другим театрам, вносит известное настроение.

Ради последнего в театре отсутствует оркестр; занавес не подымается, а раздвигается, причем это не обычный холст на подрамке, а мягкая бледно-зеленоватого цвета материя с ярко-пунцовой вышивкой по краям.

При третьем ударе в гонг тушится огонь в зале и ярко вспыхивает рампа, занавес раздвигается, и зритель прямо входит в жизнь, воспроизводимую на сцене.

Наш век все больше и больше требует сценической иллюзии. Шекспировские времена, когда все внимание зрителей было занято только ходом пьесы и игрою актеров, когда, желая пояснить, что известные сцены происходят в лесу, замке и так далее, просто писали на куске картона «лес», «замок» и прикрепляли тут же на сцене, — давно миновали, все это, {177} вполне понятное для зрителей той эпохи, теперь показалось бы смешным.

Нынешняя публика требует от сцены, чтоб все было «взаправдашнее», как говорят дети, и чем искуснее эта подделка под жизнь, тем более она заставляет о себе кричать и привлекает массу публики. Мейнингенцы, приезжавшие сюда в Россию два раза, прямо поражали своею обстановкой исторически и жизненно верной.

Московский Художественный театр во многом им весьма успешно подражает и во многом почти не уступает своему оригиналу. Во всяком случае, эта первая попытка заслуживает большой похвалы как превосходное зрелище и как наглядный пример для других театров.

Во главе Художественного театра стоят два таких любителя и ценителя искусства, как гг. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Первый из них режиссирует, ставит пьесы и участвует в них лично; на долю второго отнесена забота о выборе пьес, составлении репертуара, а точно так же и режиссирование.

Обоих главарей зачастую обвиняют в излишнем количестве репетиций (некоторые пьесы имели их до ста), будто бы переутомляющих труппу, причем присовокупляют, что такое обилие репетиций заставляет исполнителя терять свою индивидуальность и делаться манекеном, исполняющим только до последней йоты то, что ему указано режиссером.

— Этот способ, — говорят некоторые, — засушивает природное дарование…

С этим я не вполне согласен.

Действительно, часть собственного «я» артиста при этом исчезает, он как бы воплощается в изображаемое им лицо, разумеется, в таком виде, как это лицо обдумано режиссером, а также и указано последним. Но благодаря этому обстоятельству вырабатывается гармоничный ансамбль, получается известного рода настроение, и пьеса, как хорошо сформированная фигура, имеет хороший успех.

Репертуар Художественного театра выработался тоже особенный, — преимущественно это пьесы необыденного репертуара. Здесь идут все пьесы Ант. Чехова, две части из трилогии Толстого («Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор»). Островский представлен одною только «Снегурочкою», а затем многие из пьес Ибсена, Гауптмана, Бьернсона[[254]](#endnote-246).

Этого репертуара Художественный театр придерживается в Москве, к нам же сюда труппа явилась только с ограниченным количеством пьес, а именно — с чеховским «Дядей Ваней», «Тремя сестрами», ибсеновским «Доктором Штокманом», гауптмановскими «Одинокими», «Геншелем», ибсеновской «Эддой Габлер».

Спектакли открылись 19 февраля в Панаевском театре, причем первою из пьес на суд петербургской публики явились: сцены из деревенской жизни «Дядя Ваня» Чехова.

Эта пьеса дважды была поставлена у нас в Петербурге в частных театрах и оба раза не имела никакого успеха[[255]](#endnote-247).

О достоинствах или недостатках этого произведения талантливого беллетриста говорить здесь я не нахожу удобным и перейду только лично к исполнителям.

Пальму первенства необходимо отдать энергичному инициатору дела Художественного театра г. Станиславскому, исполняющему роль доктора Астрова.

Когда-то деятельный работник на народной ниве, энергичный человек, старавшийся поднять благосостояние того уголка нашей родины, куда он закинут был судьбою, доктор Астров, благодаря провинциальной тине, известной неустойчивости русского характера, скуки и отвергнутой любви, превращается в человека, потерявшего под собой почву.

Его едкие фразы разочарованного идеалиста, юмор полупьяного человека, напившегося, как говорят у нас, «с тоски», — все это вышло у премьера труппы г. Станиславского вполне жизненно и естественно. Роль отделана у него до самых пустых {178} мелочей… На сцене нет Станиславского, а живет доктор Астров.

За ним в труппе можно указать на г. Артема, крайне типично изобразившего приживальщика, Вафлю-Телегина.

Ночная сцена второго акта, когда пьяный Астров заставляет Телегина играть на гитаре и сам танцует — бесподобна по своему выполнению.

Между остальными артистами можно только указать на г‑жу Лилину, очень тепло исполнившую роль бесцветной дочери профессора Сони, хотя общий ансамбль нисколько не страдает от сравнительно слабого исполнения остальных ролей, и г‑жу Книппер — профессоршу.

Постановка этой пьесы доведена до совершенства: половицы скрипят, за печкой слышен сверчок; дождь, бьющий в стекла окон, ветер, раздувающий занавески; топанье отъезжающих лошадей по деревянному помосту, суета отъезда — все это дает чисто реальное впечатление. Общее настроение, навеянное спектаклем, вполне рисует серенькую обыденную жизнь в нашем захолустье, которая, по словам М. Горького, течет так медленно, медленно, медленно… Сам автор, видевший «Дядю Ваню» в Севастополе, куда с этой целью ездила вся труппа Художественного театра, был очень доволен исполнением и постановкою, вполне согласною его замыслу как драматурга[[256]](#endnote-248).

Следующею пьесою, данною на другой день, 20 февраля, была драма Гауптмана «Одинокие».

В этой пьесе постановка — еще более изумительное воспроизведение окружающей нас жизни: тут и настоящий дождь, и свистки локомотивов, указывающие на близость железнодорожной станции, и, наконец, крики диких гусей, пролетающих над соседним озером…

Одним словом, полное настроение, вызванное точною подделкою под действительность.

Что же касается самого исполнения, то оно значительно ниже «Дяди Вани». Чему приписать это обстоятельство — отчасти затрудняюсь сказать. Артисты, исполняющие «Одиноких», те же, что были и накануне, так что, признавая за ними известные достоинства в чеховской пьесе, нельзя поголовно винить их в неудачном исполнении произведения Гауптмана.

Во всяком случае, лучшею из них на этот раз явилась молодая артистка Андреева, очень жизненно проведшая роль Кэт, жены героя пьесы Фокерата, роль которого в исполнении г. Мейерхольда сказалась маловыдающеюся. Недурны были г‑жа Книппер в роли Анны Мар, а также г. Санин и г‑жа Самарова. Прославившийся в Москве исполнением бесхарактерного царя Федора — г‑н Москвин мало отделал роль Брауна. Хорош был г. Санин.

О достоинствах и недостатках этой пьесы я умолчу, так как задача этой заметки только обрисовать постановку и исполнение Московского Художественного театра.

К остальным, назначенным по репертуару, пьесам петербургская критика отнеслась с предубеждением к московскому театру и его исполнителям, хотя в этом случае обнаружился известный антагонизм между двумя русскими столицами.

Новый триумф получила труппа, исполнив «Д‑ра Штокмана» Ибсена.

Начиная уже с той жизненной правды, которая царит все время на сцене, и кончая прямо великолепно художественной игрою самого г. Станиславского, изображающего Штокмана согласно указаниям самого автора, в лице этого идеалиста, выведшего своего коллегу, знаменитого Бьернсона.

Человек идеально честный, работник для народа не может понять, что все его изыскания, долженствующие указать на {179} недостатки местных купаний, бьют по карману зажиревших городских главарей, возбуждающих против него «сплоченную массу» домовладельцев и подкупающих местную газету. Его детская наивность, [вера] в искренность, неподкупность людей долго борется, но наконец умственно прозревает и обрушивается с громовою речью против этих лицемеров на народном собрании (4‑й акт).

Г. Станиславский великолепен, его нервное заикание, подергиванье пальцами так правдивы, так жизненны.

Эта сцена одна из лучших в пьесе. Все маленькие роли — а их немало — исполняли опытные артисты, — гармония получилась изумительная. В 3‑м акте сцена изображает редакцию, а вместе с тем и типографию маленькой провинциальной газетки; все время вертится маховое колесо, работают наборщицы, фальсовщицы и так далее. Никакая мелочь не ускользнула от режиссерского взгляда.

На этот раз исполнители все без исключения играли прекрасно. Г. Лужский — бургомистр — живое лицо.

Г. Вишневский — редактор — очень недурно исполнил свою роль. Г‑жа Раевская, Мунт и Блейхель[[257]](#endnote-249) — жена и сыновья доктора — играли очень естественно.

Мне пришлось выслушать мнение одного видного критика: он заметил, что вся эта пресловутая постановка и ансамбль только фокус[[258]](#endnote-250), который скоро может надоесть публике.

Едва ли; мне кажется, что в настоящее время, когда яркие дарования среди артистов все более и более отходят в область предания, только ансамбль, общая гармония и могут заменить их, и живое дело Московского Художественного театра не только не исчезнет как «фокус», по выражению г. критика, но широко разовьется, вызывая себе подражание и других театров, до сих пор строящих успех на громких именах артистов или рекламных пьесах.

## 20. А. К‑ель <А. Р. Кугель> Заметки о Московском художественном театре. II[[259]](#endnote-251) «Театр и искусство», СПб., 1901, № 10

В постановках Московского Художественного театра мы отметили преобладание натуралистических подробностей, мелочей и частностей. Такой же натурализм, подробный, мелочный и частичный, проникает и исполнение актеров этого театра, то есть, точнее говоря, исполнение этими актерами режиссерского плана. Этот театр, в своих художественных основаниях и принципах, представляется мне вообще несколько запоздалым отзвуком тех формул натурализма, которые лет 25 назад считались «последним словом» искусства. <…>[[260]](#endnote-252)

Припомните «образы», которые мы видели на сцене этого театра. Подобно тому, как в «Трех сестрах» Чехова каждое действующее лицо имеет свою присказку, прибаутку, свое «цып‑цып», или свой фотографический аппарат, или свою гитару, или свою привычку лежать (Маша), или свою манеру философствовать о будущем (Вершинин), или свой специальный недостаток, вроде глухоты (Ферапонт), или запоя (доктор), — так точно у всех исполнителей Художественного театра всегда и неизменно подчеркивается прежде всего внешняя манера. Доктор Штокман {180} прежде всего субъект со сведенными пальцами и сильною близорукостью, — потом, о, далеко потом! — он уже то, что есть, то есть идеалист, жертва большинства, герой одиночества. Профессор в «Дяде Ване» прежде всего педант по разговору, а уже потом педант по своим внутренним проявлениям. Г‑жа Книппер, профессорша, прежде всего ходит с перевальцем, и только едва-едва намечен облик «застоявшейся» красавицы. Она же в Анне Мар — прежде всего существо улыбающееся и только потом чувствующее. «Барсук» в Штокмане прежде всего поражает внешним сходством своего разговора и своей физиономии с барсуком, и в отдаленной лишь перспективе рисуется его нравственный, барсучий, облик.

Г. Чехов, при всем своем даровании, пишет, как я уже заметил выше, своих героев именно так, то есть исходя от какой-нибудь определяющей внешней черты. Совершенно как у Вагнера, вступление действующего лица знаменуется лейтмотивом: входит Соленый и говорит «цып‑цып», появляется учитель гимназии и докладывает о себе латинской цитатой и прочее. Получается впечатление чего-то, быть может, и очень талантливого, но странного и ненормального, и совсем это не «зеркало жизни», а собрание чудаков и оригиналов с отметками. Я допускаю, что г. Чехова, как автора, столь определенно подчеркивающего свою манеру, так и следует играть. Да и доказательство налицо: Чехов смотрится с большим удовольствием на сцене Художественного театра. Но когда эта манера применяется к другим авторам, выходит очень нехорошо, и, по правде сказать, мне редко случалось видеть такое слабое, позволю себе сказать, тенденциозно-слабое исполнение, как представление двух пьес Гауптмана «Одинокие» и «Геншель» на сцене Художественного театра. Гауптман писатель очень крупный по дарованию и без всяких штук, без всякого фокусничества. Он и реалист, и мистик одновременно. Он не навязчив, как г. Чехов. Он рисует жизнь смело и широко, подчас даже небрежно, и, во всяком случае, едва ли жанр, в тесном значении этого слова, составляет цель и смысл его произведений. Но не угодно ли посмотреть, во что превращается, например, «Геншель» в исполнении московского театра? Какая-то жанровая картина, лишенная общности, настроения, поэзии; какой-то театр механических кукол и фантошей [марионеток]. Характеристики всех действующих лиц, очевидно по плану режиссера, начинаются с внешних отметок. Ганна — это не таинственное начало народной жизни, а молодая особа, разговаривающая чужим голосом и все время держащая руки «в боки». Зибенгар — это не квинтэссенция немецкого добродушного буржуа, а человек с подрагивающей походкой, искривленным позвоночником и каким-то нервным наклоном головы; Геншель — это не колосс народного духа, умирающий постепенно от мистического страха, а толстый, одутлый немец в больших сапогах. Содержатель пивной — не типичный кабатчик, а поющая обезьяна. И все в таком же роде. Эта режиссерская слабость создавать образы из внешних отметок ведет к тому, что иногда для ролей берутся совершенно неподходящие исполнители. Так, например, роль алкоголика Гауффе поручается очень милому и способному простаку, г. Тихомирову, причем его заставляют говорить не своим голосом, на каких-то хрипящих нотах. Будто бы достаточно хрипеть и надеть на себя известную образину для того, чтобы представить нам образ грубого, пьяного, дерзкого, ограниченного по своему разумению, но в то же время честного Гауффе. Благодаря всему этому «Геншель» производит совершенно впечатление какого-то цирка дрессированных блох. Экие курбеты все выкидывают! Но позвольте думать, что не курбет {181} есть смысл, цель и прием художественного произведения.

Этот неправильный, фальшивый прием исполнения, направленный не столько на то, чтобы дать художественно прочувствованный образ, сколько на то, чтобы чем-нибудь отличиться и выделиться, приводит к тому, что даже способные актеры (без сомнения, они имеются в труппе) производят впечатление притворщиков и симулянтов, а никак не актеров-художников. Когда исходной точкой является «чувствование» образа и положения — впечатление может быть серое и незначительное, но всегда правдивое. Не может быть ни фальшивых выкриков, ни неверных мимических движений, ни жестов, идущих вразрез со смыслом. Наоборот, когда дело начинается с изучения интонаций, жестов и мимики, — всегда будет какая-нибудь фальшь, ибо немыслимо себе представить такую совершенную работу, которая не знала бы никаких изъянов. В то время, как в искусстве, собственно говоря, нет степеней, а есть только два «противостояния»: воплощение минуты, которое всегда прекрасно, и неполное ее воплощение, которое не дает удовлетворения, — в притворстве различаются сотни степеней лучшего и худшего и никогда нет ни истинного воплощения минуты, ни настоящего очарования.

Этого не только нет у исполнителей московского театра теперь, но и никогда не будет. Их дарования не получат и не могут получить развития. То, что называется сценическою техникою, может быть добыто только рядом последовательных «перечувствований» ролей, то есть характеров и положений. Никакая, самая упорная работа передразниванья и внешнего приспособления своего лица, своей фигуры, своего голоса к особенностям изображаемых лиц не в силах дать художественной техники, которая покоится на опыте собственного чувства и ни на чем другом. Мне было душевно жаль эту бедную молодежь, верующую, наивную, по всей вероятности, не лишенную дарования, которую заставляли в «Геншеле» говорить не своими голосами, ходить не своими ногами, махать не своими руками. Чем-то гнетущим пахнуло на меня со сцены, и, право, одну минуту мне казалось, что я вижу пред собою многих Гуинплэнов из «L’homme qui rit»[[261]](#endnote-253), которых безжалостные «компрачикосы» изуродовали для потехи почтеннейшей публики.

Разумеется, «Геншель», неудачно, в полном смысле слова, исполняемый на сцене этого театра, — это только одна пьеса, другие идут гораздо лучше, а некоторые и совсем хорошо, несмотря на то, что труппа слабенькая. Но для меня достаточно и одной этой пьесы, ибо, во-первых, ясно, что режиссеры не останавливаются перед тем, что в труппе нет подходящих исполнителей, но с гордой самоуверенностью полагают, подобно Парацельсу[[262]](#endnote-254), что в реторте можно сработать любого homunculus’а [искусственно созданного человека — лат.]; а во-вторых, по впечатлению этого спектакля можно судить о тех грозных размерах, которые может принять отступление от художественных принципов творчества, когда замысел режиссера оказывается неправильным. Ибо когда режиссер идет от «чувствования» роли и требует воплощения образа в его душевных психологических проявлениях, — его всегда поправляет и улучшает правда чувства, имеющаяся в способном актере. Совсем другое происходит в том случае, когда режиссер стремится получить от актера внешнее подобие и сходство с изображаемым лицом, когда он обращается к актеру не с требованием передать внутренний мир и внутренние движения героя, а быть внешне похожим на него. Актер уже не может поправить своею правдою ошибку режиссера; он не привык обращаться к правде, она упраздняется при такой работе, и фальшь замысла выступает в подражательных действиях актера с большою {182} резкостью и силою. И вот это именно наблюдалось в исполнении «Геншеля» и частью «Одиноких».

В труппе Художественного театра, как я уже заметил, немного талантливых людей. Здесь было бы уместно, быть может, определить, что разумеется под сценическим талантом. «Талант — это смелость» — так, кажется, выражается одно из действующих лиц в «Дяде Ване». Смелость, яркость, сила, то есть иначе говоря, способность экспрессии и выразительности в связи с художественной правдой, мерой, гармонией и чутьем истины. Режиссерское указание может дать верный тон, правильный контур роли, но наполнить этот тон, этот контур «смелостью» и силой — может только талант. Этого нет в исполнителях Художественного театра. Даже пьесы, разыгрываемые очень выдержанно, очень стильно и красиво, как «Три сестры» и «Дядя Ваня» Чехова и «Доктор Штокман» Ибсена, производят впечатление интересной и тонкой, но бледной немочи. Это не смело, это жидко, слабо, робко. Разве жизнь робка? Но допустим, что жизнь точно робка. Зато искусство полно вызывающего задора. Г‑жа Книппер и г. Лужский являют, на мой взгляд, особенно яркий пример бледной немочи, всегда, впрочем, «согласной с обстоятельствами дела». Отсюда слагается обманчивое впечатление у известной части публики, смешивающей робость и бледную немочь с похвальною якобы жизненностью и естественностью. Да, это жизненно, коли хотите, но это неталантливо и бледно. Не хватает сочности передачи, а в ней все дело; недостает способности «заражать» душу зрителя, а в этом задача искусства. Только этим и отличается актер от неактера. Всякий может говорить жизненно, но редкий обладает способностью говорить убедительно и увлекательно. Актер должен быть не только жизненным, но и убедительным, или, точнее говоря, он должен убеждать и увлекать, оставаясь жизненным, то есть не выходя за пределы естественного и привычного. Надо быть смелым среди робких, быть тем, что называлось в древних статутах — primus inter pares [первым среди равных — лат.]. Цена же той жизненности, которой причина — отсутствие увлечения, и той естественности, которая обусловлена неспособностью к сильным чувствам и эмфазам, — равна нулю. Подобно тому, как самая высшая степень литературного искусства есть простота языка, так точно и высшая мера сценического таланта есть способность увлекать и очаровывать, увлекаться и очаровываться, не впадая в выспренность. Но простота немочи — это целомудрие уродливой женщины: оно дается само собой.

Г. Станиславский, которого я считаю искусным и даровитым актером, однако лишенным в значительной мере того, что называется драматическим темпераментом, также впадает в чрезвычайную жизненность и как раз в те моменты, когда у него не хватает увлечения. И я слышу, как некоторые (в «Докторе Штокмане») говорят: «ах, как это жизненно!», я же в это время думаю: «ах, как жаль, что {183} у него не хватает силы!» Когда вместо глубокой иронии, царапающей сердце, или крика раненого энтузиаста в финале 3‑го акта г. Станиславский говорит с очень жизненною улыбкою: «Я возьму барабан и буду читать на всех перекрестках», — меня терзает эта якобы жизненность, потому что душа моя раскрылась навстречу сильным чувствам и потрясениям, а их нет. Вы называете это «жизненностью». Я называю это бессилием жизни, от которого именно я и бегу в театр. <…>[[263]](#endnote-255)

## 21. П. Гнедич «Доктор Штокман» на сцене Московского художественного театра «Мир искусства», СПб., 1901, № 2 и 3

Года три тому назад, в самый разгар процесса Эмиля Золя[[264]](#endnote-256), друзья этого писателя вздумали устроить сенсационный благотворительный спектакль. Был взят на один вечер «Ренессанс», труппа была наскоро собрана из разных театров и намечен был ибсеновский «Штокман». Один из парижских журналистов, советуя мне непременно побывать на этом спектакле, говорил:

— О, я вам советую не пренебрегать таким случаем. Вы увидите пьесу, которая до того захватит публику, что она сама примет участие в ее исполнении. Другой такой пьесы, так отвечающей настроению минуты, просто не найти.

И я пошел в «Ренессанс». Спектакль gala; всюду фраки; в литерной ложе m‑me Zolà. Говорят, что и сам романист будто бы сидит где-то, за какой-то таинственной драпировкой. Общее ожидание нервное, напряженное — как перед какой-нибудь неизбежной катастрофой. «Патронаж» спектакля представляют Catulle Mendès, Baüer, Faguet, Fouquier, Arène[[265]](#endnote-257). Они волнуются больше всех. Спектакль приурочен к 70‑летней годовщине дня рождения Ибсена, — Ибсеном прикрыта цель демонстративного представления.

Наконец занавес раздвигается. Никогда не забуду я этого спектакля, никогда не забуду я этой мощной, грузной фигуры Lugnè-Poe[[266]](#endnote-258), игравшего «врага народа». Вся роль была намечена крупными широкими мазками, в стиле рембрандтовских подмалевков. Свет и тень чередовались с безумной смелостью. Пьеса была поставлена ультрареально. Довольно того сказать, что в тесной, полутемной зале заседания 4‑го акта толпа до такой степени была густа, что люди стояли вплотную друг к другу, в шляпах, пальто и зонтиках. Из этой толпы только слышались голоса Томаса и Петера, но самих их даже не было видно. Это было вне всяких сценических условий и приемов. Но это было до того заразительно, что предсказание моего журналиста исполнилось: публика приняла участие в прениях. Еще раньше, когда обвинения на Штокмана — Золя сыпались со стороны «друзей народа», когда Штокман требовал «пролить свет», когда он говорил: «ваша пресса продажна», — из залы раздавались одобрительные возгласы и назывались по именам органы прессы, скомпрометировавшие себя по делу Дрейфуса. Но когда в четвертом акте Штокман, с титанической силой бросил свою вызывающую фразу к «предержащим {184} властям», обвиняя их в преднамеренном утаиваньи истины, — я не могу описать того бешеного взрыва аплодисментов, который как батарейная канонада грянул сверху донизу.

Я не скажу, чтоб актеры хорошо играли, чтоб постановка спектакля отличалась особенной выдержкою. Но я видел мысль Ибсена воплощенной в мощной игре главного лица, — я видел, как артист заражал публику своей простой, наивной до ребячества игрой. Было что-то кориолановское в этом могучем характере, склоняющемся пред стихийной силой интриг «друзей народа». Я видел на сцене пьесу, в которой зрителям дорога была каждая фраза, все жили волнениями простодушного «ennemi du peuple» [врага народа — фр.], сочувствовали ему всем сердцем и всеми силами хотели разорвать путы интриг. Я видел, что автор мыслил, как зала, и зала мыслила, как автор, — и потому всё: и автор, и исполнители, и зрители, — всё слилось в один общий бушующий аккорд.

Когда я услышал прошлой зимою, что в Москве, в Художественном театре ставят «Врага народа», я невольно порадовался тому наслаждению, которое мне предстояло. Я открыто, перед печатью, высказывал свое одобрение театру гг. Станиславского и Немировича. Умение передать настроение пьесы и заразить им зрителя — помимо талантливости или неталантливости исполнителей — поставило Художественный театр на огромную высоту и указало новые дороги старым сценам. Меня интересовал, когда я ехал в Москву смотреть «Штокмана», главный вопрос: справится ли режиссер с новой задачей, — оставит ли свои излюбленные серые, меланхолические тона, сумеет ли он перейти на сильные эффекты светотени.

До сих пор мы видели в Художественном театре царство сумерек. В этих сумерках жизни театр был неподражаем. Камертоном театра был Антон Чехов, с его «хмурыми людьми»; лириком театра был Гауптман с дико романтичным реализмом, в стиле Бёклина[[267]](#endnote-259); впереди чувствовался Горький с дон кихотами-босяками. Все это было в одном тоне — хватающем за душу, щемящем, но бесконечно милым для толпы. Когда театр взялся за Шекспира и надо было создать Венецию XV века, — администраторам задача оказалась не по силам, и пестрый блеск царицы морей не нашел воплощения под их тусклыми софитами[[268]](#endnote-260). Теперь им предстояла новая задача — дать картину в сильных определенных красках, суровых, как сама Норвегия, и прекрасных, как ее задумчивые фиорды. Надо было стряхнуть с себя спячку и немощь — и показать не бессилие, а силу характеров.

То, что я увидел, превзошло все мои ожидания, и в то же время глубоко меня разочаровало. Я знал, что г. Станиславский хороший актер-любитель, но я не знал, что он может возвыситься до высокохудожественного создания полного, совершенно законченного характера, к которому нельзя ни одной черты прибавить и ничего нельзя убавить, где все закончено, все в меру, все полно величайшей наблюдательностью и мелочными подробностями, типичными, яркими, своеобразными. Образ Штокмана, созданный им, глубоко врезается в память зрителя, врезается на всю жизнь. С самого первого выхода вы чувствуете, что этот Штокман давно вам знаком, что он родной вам человек по духу, что много штокмановских черт есть и в вас самих, и ваших близких. Сама наружность доктора вам хорошо знакома — с его ныряющей, шаткой походкой, с гибкими движениями высокого, худого мужчины, привычного к физическим упражнениям, с его близорукостью и физической, и нравственной, которая может и бесить, и злить окружающих и в то же время придает прелесть детского облика. Пусть он смешон, {185} пусть он вызывает иногда и досаду, и жалость, — но вы любите его, любите за его прямоту, за стойкость, честность, — и даже самые его недостатки могут показаться милыми. Так и кажется, что этот Штокман ходит с тетрадкой лекций по университетскому коридору, и с кафедры перед студентами раздаются его утопические теории, с призывами к вечной истине и правде. Вы видели этого Штокмана на всех ученых заседаниях Москвы, в редакциях журналов «с направлением», на публичных чтениях. Он именно так говорил, так улыбался, так кланялся, так протирал очки. Это тип, живьем выхваченный из жизни и перенесенный сильным артистом на сцену. И публика поняла и оценила такое создание: г. Станиславский на всяком представлении имел колоссальный успех.

Но при чем же тут ибсеновский доктор? Был ли это общественный деятель, — был ли это человек, у которого пульс бьется в одной мелодии с пульсом его родины? Был ли это друг или, если хотите, — враг народа?

Нет. Ибсеновского замысла тут не было и следа. Образ Ибсена был извращен. Подмалевок Хальса был подменен великолепным по деталям этюдом Деннера, выписанным с необычайными деталями[[269]](#endnote-261). Зритель, приходивший в театр с улицы, был в восторге от г. Станиславского. Но читатель, приходивший из своего кабинета, после того как Штокман им был проштудирован как ибсеновское творение, с изумлением останавливался перед неожиданным творчеством артиста.

Имел ли право артист на такое создание? Имел ли он право подчинить своим средствам задуманный автором тип и, сняв его с той высоты, на которую он был вознесен его творцом, дать вместо него мелкую, буржуазную фигуру преглуповатого московского профессора? Почувствовав свое бессилие пред стихийным образом норвежца, артист пошел в меблированные комнаты на Лубянку или на Петровку и вытащил оттуда взамен норвежского доктора длинного магистра в куцых панталонах и войлочных туфлях.

Успех г. Станиславского ясен. Лубянка и Петровка нам ближе, чем Норвегия и Дания. В Штокмане г. Станиславского мы видим себя, — а до Ибсена нам нет дела. Мне так и кажется, что артист несколько лет носился с этим образом, но не знал, куда бы, в какую пьесу его пристроить. «Штокман» более подходил к задуманному им типу, чем всякая другая пьеса, — и в результате очаровательный жизненный тип был насильно, помимо всякой логики навязан Ибсену.

В пьесе, в сущности, только и есть одна главная фигура — доктора. Остальное все аксессуары. На эти аксессуары режиссер не поскупился: всё, начиная с гимнастики для детей и кончая блоком в типографской двери, старается с трогательной тщательностью передать в точности детали норвежской жизни. Но фоном нельзя довольствоваться, когда главная фигура страдает ложным освещением. Впрочем, и в фоне есть несколько погрешностей, — к числу их надо отнести ту странную суетливость, которую проявляли в третьем акте служащие в типографии. Типографское дело суеты не терпит: в суете можно набор рассыпать, — там работают истово и степенно, особливо в Скандинавии. К фону надо причислить и ряд второстепенных фигур: жены и дочери Штокмана, его брата, фактора типографии — и прочих. Все это не лишено типичности, хотя не лишено в то же время и преднамеренности. Вообще преднамеренность — самый существенный недостаток Художественного театра. Для того, чтоб соблюсти известное настроение во всех деталях, действующие лица пристают к зрителю с этим настроением в течение всего вечера, стараются навязать его во что бы то ни стало, при всяком удобном и неудобном случае. Если надо изобразить скуку, то все должно быть скучно: и лица, и стулья, и обои, {186} и самое солнце, лениво глядящее в окно. Это ошибка. Техника контрастов гораздо художественнее, чем однотонность, нередко граничащая с бессилием. В Художественном театре не любят говорить громко, особенно в современных пьесах. Его сцена — сцена полутонов, полусвета и нравственного худосочия.

И в этой области ей можно дать всемирный grand prix. Но тогда не надо браться за вещи, выходящие за черту строго намеченного круга «настроений». Нельзя приурочивать вещи к своим дарованиям, скручивать, сдавливать и стискивать художественное произведение, чтобы оно во что бы то ни стало улеглось в данную форму. Прокрустово ложе — достояние тирании, а не свободного художественного творчества.

Повторяю: я всей душой сочувствую направлению московского частного театра, но до тех пор, пока он твердо и уверенно идет по своему пути. В данном случае пьеса Ибсена — уклонение в сторону. До «Штокмана» надо было вырасти, — а не умалять его до себя.

## 22. Д. Философов[[270]](#endnote-262) «Дядя Ваня». V. (Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.) «Мир искусства», СПб., 1901, № 2 и 3

Московский Художественный театр можно назвать театром иллюзии. Руководители его сосредоточили свои усилия главным образом на том, чтобы целым рядом очень сложных средств заставить зрителя поверить, что все происходящее на сцене — есть сама действительность. Надо сознаться, что этот «обман» удается московской труппе вполне. Талантливые режиссеры так воспроизводят все мелочи быта, среды, обстановки пьесы, настолько художественно создают картину нашей обыденной, серой жизни, что зритель невольно поддается иллюзии, и ему начинает порой казаться, что он не зритель, спокойно сидящий в кресле, а одно из действующих лиц драмы.

Такое стремление к сценическому реализму — не есть, конечно, исключительная привилегия одного лишь московского театра. «Thèâtre Antoine» в Париже и «Freie Bühne» в Берлине придерживались в свое время того же принципа и достигали таких же блестящих результатов[[271]](#endnote-263). Одинаковые задачи этих театров объясняются одинаковыми веяниями в искусстве и литературе. Торжествующий повсюду реализм не мог не коснуться театра, поборники его не могли не стремиться к тому, чтобы обновить сцену в смысле приближения ее к жизни, сделать драму иллюзией действительной жизни. <…>[[272]](#endnote-264)

Нечто подобное тому, чем была берлинская «Свободная сцена» для Гауптмана, представляет теперь для Чехова Московский Художественный театр, который впервые наглядно доказал нам все значение Чехова как драматурга.

«Иванов» пользовался в Петербурге относительным успехом, «Медведь» усердно исполнялся на сцене любительских театров, «Чайка» торжественно провалилась на «образцовой» сцене, а «Дядя Ваня» был признан «неудобным к постановке»[[273]](#endnote-265). Такова в кратких чертах карьера Чехова на казенных сценах. Но вот за дело {187} берутся москвичи. Они ставят сначала провалившуюся в Петербурге «Чайку», а затем и неодобренного к представлению «Дядю Ваню» — и фигура Чехова как драматического писателя совершенно преображается. Все ясно начинают сознавать, что Чехов — один из самых замечательных драматургов нашего времени.

Художественное чутье Станиславского и Немировича-Данченко пришло здесь на помощь автору, который, я думаю, сам при постановке своей пьесы с лихорадочным интересом следил за тем, как благодаря таланту режиссеров тончайшие штрихи его произведения были оттенены, как ярко воплощены были все его замыслы, как верно поняты все мимолетные намеки[[274]](#endnote-266).

По художественности постановки и филигранной отделке деталей всего выше в «Дяде Ване» второе действие. Самая «архитектура» декорации, ее освещение, устройство комнаты — все свидетельствует о том, что во главе театра стоят настоящие творцы-художники, которые по скудным ремаркам автора[[275]](#footnote-11) сумели воссоздать настоящую, жизненную картину быта. Видно, что быт этот не чужд лицам, ставившим пьесу, и что они относятся к нему с тою же страстною и мучительною любовью, как и сам автор. Они поняли автора до конца, сжились с ним и, ясно сознав, чего он добивается, создали в художественном отношении нечто поистине замечательное. В исполнении «Дяди Вани» чувствуется полное слияние формы и содержания, совершенное соответствие замысла и воплощения.

<…>[[276]](#endnote-267) Без бытовой обстановки, воспроизведенной до полной иллюзии, до полного «обмана» зрителя, пьесы Чехова не могли бы иметь успеха. Они слишком тонки по фактуре, их мозаика слишком хрупка, чтобы выдержать соревнование с грубыми, полными «мотивированных действий» произведениями наших «драматургов» вроде Шпажинского или Сумбатова[[277]](#endnote-268).

Это подчинение всех и всего единству настроения, это умаление первенствующего значения «главных ролей» придает театру совершенно особую физиономию и делает его непохожим на другие, привычные для нас театры.

Наши газеты даже плачутся на то, что в московской труппе нет «дарований». Но искренен ли этот плач? Судя по тем овациям, которые выпали на долю артистов труппы, отсутствия так называемых дарований публика вовсе не заметила. Конечно, смешно отрицать, что если бы труппа г. Станиславского состояла из Савиных, Ермоловых, Давыдовых и Сазоновых, дело могло бы пойти еще лучше, но весь вопрос в том и есть, согласились ли бы эти даровитые артисты пойти «на барщину» к г. Станиславскому? Согласились ли бы они пожертвовать своим чисто *личным* успехом, своими замашками избалованных премьеров ради успеха *автора*? Ведь мы все еще помним, как именно наши «премьеры» загубили чеховскую «Чайку» и заставили автора пережить несколько очень тяжелых моментов.

Москвичи выстроили свое скромное здание в строго выдержанном стиле, и всякие «украшения» в виде даровитых премьеров нарушили бы стиль здания и этим нанесли бы труппе непоправимый урон. «Дарование» свое артист московской труппы проявляет вовсе не тем, что всеми правдами и неправдами сосредоточивает внимание зрителя на своей игре, а тем, что ни на минуту не отвлекает его внимания от самой пьесы, для чего нужно много такта и художественного понимания. Такая выдержанность стиля в большой разношерстной труппе достигается ценой больших усилий. В погоне за «стилем» руководители труппы не только {188} отказались от «дарований», но и страшно сузили свой репертуар, ограничив его строго реалистическими произведениями новейших писателей. Сделали они это не сразу, а лишь после нескольких лет опыта. Они ставили и «Антигону», и «Снегурочку», но обе вещи далеко не встретили того успеха, какой имела «Чайка» или «Одинокие».

Оно и понятно. Область фантазии — в корне чужда московскому театру. Прилаженная к современному чеховскому стилю постройка не может подходить к сказке или классической трагедии. Для того, чтобы воплотить на сцене Софокла, надо совершенно особую, иную выправку труппы, на что пока, по-видимому, трудно рассчитывать.

На такой строгой специализации сил труппы и ее репертуара основано, конечно, все значение театра, но здесь же кроется и огромная для него опасность. Театр «иллюзии», театр, преследующий исключительно воспроизведение на сцене реальной жизни, рискует впасть в односторонность и рутину.

«Der Schein soil nie die Wirklichkeit erreichen»[[278]](#footnote-12).

Московский Малый театр умер, пережив свой расцвет в эпоху Островского. Та же печальная участь грозит и Художественному театру. Он почти достиг уже своей вершины, и дальше идти ему, кажется, некуда.

Путей, по крайней мере, он не указывает никаких. Я не хочу этим сказать, что, уже начиная с завтрашнего дня, Художественный театр не будет представлять интереса. Дело обстоит, конечно, не так печально, и на наш век хватит. Постепенно основные принципы этой сцены будут усвоены всеми русскими театрам, через двадцать лет с таким же совершенством будут давать «Дядю Ваню» в Архангельске и Астрахани, затем эту пьесу поставят с успехом на казенной сцене, причем для «иллюзии» выстроят настоящий барский помещичий дом в двадцать шесть комнат. Таким образом, в ближайшем будущем жизнь идей Московского театра обеспечена.

Это все так, но этого мало. Душа жаждет «праздников», а вместо них Художественный театр дает нам одни «будни», серые, нудные, чеховские будни. Полный суетных впечатлений дня, приходит зритель в театр, садится утомленный, отупелый и начинает покорно и безропотно следить за происходящим на сцене повторением той же житейской сутолоки, из которой он только что вышел. Актеры требуют от зрителя очень малого. Они лишь просят, чтобы он сидел смирно и предавался власти иллюзии. До его фантазии, до его сознания, словом, до его самодеятельности никому нет дела.

Он не является вместе с авторами и актерами участником общего «культа», он не пытается вместе с ними «праздновать и веселиться»; в сумерках духа и чувства, безвольно начинает он верить сценическому «обману», пока какая-нибудь заколебавшаяся «стена» или не вовремя потухшая «луна» не выведут его из этого сонливого состояния. Разбитый, усталый, выходит он из театра, с тяжелым сознанием того, что завтра начнется опять то же самое, что жить так дольше нельзя и вместе с тем что изменить своей жизни он не может. Правда, наивные петербуржцы, смотревшие «Дядю Ваню» или «Трех сестер», утешали себя тем, что так тяжело только «в провинции», благодаря «несовершенству обывательской жизни», но это только лишний самообман столичного жителя, очень скоро рассеивающийся как дым. Чехов слишком большой художник, чтобы изображать не *просто* «жизнь», а «жизнь *в провинции*». Для него не только наша русская «деревня», но и весь Божий мир является какой-то {189} колоссальной «провинцией», в которой мы все, жалкие «обыватели», тянем наши серые, скучные будни. С истинно декадентской утонченностью Чехов плавает в море пошлости и немощности людей, тщательно отнимая у них всякую надежду на какое-нибудь прозрение смысла жизни, на какое-нибудь объяснение цели ее. Точно для того, чтоб надсмеяться над зрителями, Чехов изредка вкладывает в уста какой-нибудь из своих серых героинь «жалкие» слова о том, что надо «работать», надо «жить», слова, окончательно убивающие своей фальшью измученного будничного «работника».

Такое болезненное, фотографически точное воспроизведение нашего вырождения, отвращая нас от жизни, может вести лишь к смерти. Будущность принадлежит лишь тем, кто сознал в себе зародыши будущей, новой культуры. Надо поскорее пройти через мучительную фазу «театра иллюзии», поскорее отделаться от одуряющего и полного губительных соблазнов эстетизма Чехова, чтоб идти дальше, от вырождения к возрождению.

## 23. П. Ярцев Искусство будней (Московский Художественный театр) «Театр и искусство», СПб., 1901, № 14

### I

Московский театр на минуту не выделяет идеи из формы, лица из картины, слово от его образующих. Для него как будто все равно — «что человек, что сверчок»[[279]](#footnote-13), что стоны страданий, что крики гусей, что прелесть весеннего утра, что красота восторженного женского лица. В сценарии к «Цене жизни», как она была поставлена в Малом Императорском театре, Вл. И. Немирович-Данченко писал: «В первом акте (на веранде) пробовали дать отдаленный шум паровика на фабрике, но нашли, что он мешает актерам»[[280]](#endnote-269). А Художественный театр собирался ставить «Сердце не камень»[[281]](#endnote-270) под неумолкаемый уличный гул. Он как будто говорит актерам: «Пусть вас не везде одинаково слышно — для изображения движений духа есть и другие средства, кроме слов. Не все слышится — многое чувствуется, угадывается. В атмосфере созданной мною жизни проявляйте свое творчество. Изображения, разобщенные от жизни, страдают выписанностью».

Московский театр — сам по себе творчество. Он не воспроизводит, а *самостоятельно творит* атмосферу пьесы. Актер занимает в нем подчиненное положение. Театр относится к актеру, как кислород к горению. Но кислород не горит — он только поддерживает горение. В московском театре горит кислород.

У него, как мне кажется, крайне пантеистическое миросозерцание. Пантеизм предполагает идею духа или Бога, разлитую во всех проявлениях жизни. С его точки зрения и стоны страданий, и крики гусей, и «сведенные пальцы», и вершины духа имеют одинаковое право на внимание.

Можно не симпатизировать направлению творчества московского театра, как {190} можно не любить того или другого художника. Можно возражать и против самой идеи, так или иначе стесняющей творчество актера, если признавать сценическое искусство самодовлеющим. Но от этой прекрасной иллюзии все дальше и дальше уходит жизнь. Во времена Шекспира дощечки с надписью переносили зрителей с берега моря в царский дворец, — в наше время декоративною живописью начинают заниматься крупные художники. От театра, на сцене которого сидели почетные зрители и мешали актерам ходить, мы пришли к театру, где у актера рассчитан каждый шаг. От драмы диалогов, интенсивно нарастающего движения страстей мы поднялись или спустились к драме неподвижных жизненных картин, с длинными ремарками в описательную область. В первых драмах Гауптмана в скобках рисуются целые картины[[282]](#footnote-14). Уже не говоря о Метерлинке.

В русском театре существует так называемая реальная школа игры. Реализм ее научный, академический — реализм, предполагающий освещение предметов с известной стороны, подобно тому, как на уроках рисования кладут тени снизу и справа. Глаз привыкает к простейшим формам и начинает признавать только прямолинейное. Если романтизм освещал заведомо ложно движение духа, то реализм освещает их научно ложно. И гг. Станиславский и Немирович, создавая свой театр, должны были создать себе актера.

Нашлись люди, с любовью и верой принесшие в жертву новой идее свою творческую индивидуальность. Пусть эта идея не совершенна, пусть даже ложная — но такие ли жертвы приносились искусству! Пусть эти люди средних дарований, но нельзя не преклоняться перед их убежденностью! Ибо искусство, которое на наших глазах переболело «бледными ногами»[[283]](#endnote-271), переболеет и театром гг. Станиславского и Немировича, если он — ложь. А таланты певцов «бледных ног» (между ними были таланты) или дарования растворившихся в своем театре московских актеров, если этот театр окажется несостоятельным — погибли навсегда. В горячем тоне противников московского театра мне чувствуется его сила. Как должно трогать то, что может так возмущать! Емельянов-Коханский написал книгу «Обнаженные нервы» и посвятил ее «египетской царице Клеопатре»[[284]](#endnote-272). Что за дело искусству до Емельянова? Но до Художественного театра искусству много дела.

### II

На спектакли московского театра — и в Москве, и в Петербурге — ломится толпа. Все время возбужденная, без конца аплодируя, она присутствует в театре и покидает театр покоренная, с массою ярких, захватывающих впечатлений. Когда говорят, что эти впечатления «не относятся к разряду художественных», я не хочу не верить этому, но нахожу, что это — очень трудный вопрос. «Впечатления от искусства достигаются простейшими средствами». А я очень люблю дирижера Никиша[[285]](#endnote-273), который, на мой взгляд, достигает впечатления путем весьма сложных механических средств (например: особым образом располагает трубы, когда исполняет увертюру к «Тангейзеру»). Я никогда не занимался музыкой, даже не знаю, как пишутся ноты, и не могу оспаривать, если мне скажут, что мои впечатления «не относятся к разряду художественных». Но я люблю эти впечатления — таков мой вкус, весьма далекий от непосредственности. У публики Художественного театра {191} «особый вкус». Более того: у нее, мне представляется, не может быть иного вкуса.

Будни составляют содержание всей современной жизни — потому что во главе жизни стала буржуазия. Жизнь в конец испорчена, засорена кучею пережитков. Мысль и чувство, поглощенные повседневной мелочной борьбой, глубоко принижены. И низко склоненные головы не выпрямляются, чтобы взглянуть на небо. Но с тем большими восторгом и благодарностью устремляются сердца навстречу «искусству будней», потому что будням, как всему на свете, нужна красота. Наверное, немало девушек почувствовали «мелочи внешних подробностей» «Трех сестер» и оставались холодными перед страданиями Марии Стюарт[[286]](#endnote-274). Штокман Станиславского не Штокман Ибсена. Я убежден, что г. Станиславский понимает это лучше многих критиков «Штоккинда». Но именно такой: смешной, близорукий (может быть, прежде всего смешной и близорукий), *будничный* «великий человек» может трогать нас до слез. «Вершины духа» должны быть на уровне нашего взгляда для того, чтобы мы увидали их. Мы разучились смотреть вверх, уже давно разучились.

Петербургская критика нашла неудачным исполнение московским театром обеих драм Гауптмана. Постановка «Геншеля» встретила и в Москве мало сочувствия. Но относительно «Одиноких» — дело вкуса. Мне кажется, на эту пьесу не существует определенного взгляда. Я, например, не понимаю, почему Фокерат «сверхчеловек». Он очень слабый и пошлый человек. Он — тип вульгарного индивидуализма, блудливого, как кошка, и трусливого, как заяц. Редкий из нас не найдет в Фокерате близких себе черт, и в этом смысле я понимаю посвящение драмы «тем, кто ее пережил», — то есть тем, кто переболел ею и возвысился над ней. Бесконечные «комедии любви» всегда замаскировываются пошлыми фразами о сродстве душ, платонической дружбе, духовной поддержке, когда приходят в период обзаведения законным наследником. В данном случае это были предчувствия «нового, высшего, лучшего отношения между людьми» — в конце концов, единственно между мужчиной и женщиной. «Есть в нас нечто враждебное высказанным заключениям, и впоследствии эта враждебность победит нас», — говорит и более сильная, и более умная Анна.

Я ужасно люблю эту правдивую и тонкую драму, но не могу себе представить в иных красках, чем те, какими ее выражает Художественный театр. Дряблого, капризного, во всем на чужой счет живущего Фокерата я не могу облечь в рыцаря духа и, не признавая ничего, кроме средних способностей за г. Мейерхольдом, я глубоко сочувствую театру, который так трактует его роль.

«Геншель», поставленный почти одновременно тремя театрами в Москве, нигде не нравился публике. Быть может, и Художественный театр был не прав, взглянув на него с точки зрения жанра: художественная ценность «Геншеля» очень высока. Но я не знаю, какую «идейную ценность» мог он иметь, освобожденный «от внешних подробностей». «Спящий мирно в гробе спи — жизнью пользуйся живущий». А что до клятв — то «клятв и обещаний ненарушимых больше нет», и это хорошо, когда способствует человеческому счастью. Что думает иначе «немец в сапогах бутылками» — я понимаю и могу наслаждаться талантом художника, развернувшего передо мною его девственную душу. Но тогда мне нужно постоянно видеть и его сапоги.

### III

Я никогда не забуду Рощина-Инсарова[[287]](#endnote-275), игравшего Вилли («Гибель Содома») в маленьком дачном театре. Нельзя себе представить, что это был за спектакль по обстановке и антуражу! В салоне некрашеные {192} хромоногие столы, вокруг глупые ряженые люди — а артист играл… Он был в одном из лучших дней, и поверх этих людей и этой обстановки, наделяя их красками своего прекрасного дара, он заражал и зрителей иллюзией, которую принес в своей душе. При нем мы верили во все, что *должно было быть на сцене*. Хорош ли такой театр? Здесь не было театра. Но такой актер прекрасен.

Прекрасна вера в самодовлеющее драматическое искусство, как прекрасна вера в волю, призванную заменить процесс «интимного строения клеточек» глубоко буржуазной материалистической философии. Прекрасна вера в свободу и красоту человеческого духа, на которых должна быть построена жизнь. Я понимаю, с какой силой с высоты этой веры можно презирать влияния, создавшие «искусство будней» — московский театр. Но я не понимаю, почему этот театр — не искусство. Смелость, дерзость — признак искусства, но и тонкость — также один из его признаков. Искусство начинается там, где начинается «чуть-чуть» Так или почти так определил его один из русских художников. Искусство широко. Оно признает и в «искусстве будней» то, что — красота[[288]](#footnote-15).

## 24. А. Кугель Будни искусства. (Открытое письмо П. М. Ярцеву) «Театр и искусство», СПб., 1901, № 15

Печатая Вашу статью «Искусство будней», любезный Петр Михайлович, я получил, надеюсь, право возразить печатно. Вы полемизируете со мною. Позвольте мне полемизировать с вами.

Ваша статья очень тонкая и остроумная. Этим она опасна. Я было хотел перейти к похвалам московскому театру, ибо во многом этот театр заслуживает похвалы, как вдруг получил вашу статью. И я чувствую, что во мне опять закипает «возбуждение», на которое вы указываете как на доказательство того, что московский театр есть явление великое. Не думаю, чтобы он был великим явлением, но убежден, что старание многих сделать его великим, и по совершенно фальшивым основаниям, содействует тону возбуждения.

Вы знаете, что я не «старовер». Мы с вами много толковали по поводу течений современного искусства, — в частности, говорили и о вашем «Браке»[[289]](#endnote-276). Староверы бранили и будут бранить ваш «Брак». Мне же Ваша пьеса нравится именно тем, что она отступает от канона реализма. Скажите, как вы, человек, задетый крылом современного духа, чуткий к явлениям надчувственным, сверхреальным, доступный символам, отчасти даже мистик, — как можете именно вы увлекаться московским театром? Неужели вы не чувствуете, что в своих художественных основаниях ваш московский театр есть наибанальнейшая форма реализма? Что уже в самом принципе своем этот театр, выписывающий из Архангельской губернии костюмы для «Снегурочки», {193} а из Норвегии обстановку «Штокмана», вводящий в течение пьес ряд жанровых картин, отрицающий, по слабости выразительных сил у исполнителей, всякий героизм, всякое очарование экстаза, всякую оргию таланта, — что уже a priori, так сказать, этот театр есть петая и отпетая старая песня? Тут нет именно того, что одушевляет вас: нет «тумана», по выражению вашей Лены[[290]](#endnote-277). Здесь все чисто и откровенно. Здесь сцена понижена до уровня партера, и мы с вами, сидящие в публике, это те, которые на сцене, и те, что на сцене, точка в точку, это — мы, сидящие в публике. Неужели вы этого не чувствуете? Неужели вас не оскорбляет это «панибратство» искусства, сошедшего со своего пьедестала? Оживленная Галатея[[291]](#endnote-278)! Какой недостойный миф! Согласитесь, что никакая женщина не может заменить мраморное изваяние; что произведение резца подлинно стояло на пьедестале, как явление «сверхжизни», а теплое тело красавицы, как бы оно ни было совершенно, есть жизнь, только жизнь, нечто ограниченное, которому есть конец и начало. О том ли мы мечтаем, когда стремимся к искусству?

Вы называете московский Художественный театр «искусством будней». Но скажите, что же здесь нового? Искусство будней ведет начало от Гоголя, Бальзака. Усовершенствованную и мало художественную форму искусства будней дал экспериментальный роман, и каюсь, мне ваш московский театр напоминает именно экспериментальный французский роман, яркую сатиру которого дал Салтыков в одном из очерков «За рубежом»[[292]](#endnote-279). Вы помните этот очерк, как Октав надевает утром крахмальную рубашку и как описывается рубашка; как появляется перчаточница, и в длинном ряде строк описываются перчатки; как воспоминание переходит на тетку, у которой «поясница — ума помраченье», и сколько строчек описания вызывает эта умопомрачительная поясница. И вот то же — ваш московский театр. Он описывает жизнь в бесконечном ряде материальных признаков и никогда не дает ее интимной, неисповедимой, идеальной сущности, ибо это уже дело искусства, то есть творчества, а не повторения и отпечатка, всегда бледного, того, что есть. Это — не «искусство будней», как вы изволите выражаться. Это — «будни искусства». Помните переписку Маркса с Прудоном[[293]](#endnote-280): philosophic de la misère [философия нищеты — фр.] и в ответ — misère de la philosophie [нищета философии — фр.]? Ваш театр — это misère de l’art [нищета искусства — фр.]…

Мы слышим часто слово «настроение» в применении к московскому Художественному театру. Действительно ли этот театр дает то настроение, которое следует считать одним из признаков и проявлений художественности? Позвольте усомниться. «Настроение» — термин, принесенный в литературу и театр из живописи. Там говорят «настроение пятна». Это — туманно, но всякий понимает, что это значит. Разложить понятие «настроение пятна» на составные элементы невозможно. «Настроение пятна» есть настроение пятна, и только. Точно так же, когда говорят в живописи о «воздухе» — можем ли мы объяснить, в чем этот воздух? Пред нами комната, со стенами, потолком, мебелью и целым рядом других предметов. И в одном случае эти стены, потолки, мебель и прочее дают впечатление воздуха, в другом же — те же предметы такого впечатления не сообщают. Вот пример, мне думается, довольно наглядный, того, что художественность зависит не от предметов и материальных проявлений, но от чего-то другого, что я называю в качестве первопричины мира и, стало быть, искусства — «идеальным началом» и что вы можете назвать, если угодно, иначе. Отсюда ясно, что как бы ваш московский театр ни приближался *подобием* к материальным формам жизни, он не может дать искусства и, в действительности, не дает его.

{194} Помните, например, в «Дяде Ване» отъезд профессора и жены его? Вот где необходимо «настроение», — перед знаменитым «уехали». Все сделано режиссерами для того, чтобы создать «подобие настроения», но самое настроение они бессильны передать, ибо актеры лишены этого дара.

Елена Андреевна в изображении г‑жи Книппер — это любопытнейший образчик «подобия». Что она ходит с перевальцем — это есть; что она ленива — это есть; что она говорит с расстановкой — и это есть. Но когда она уезжает, то впечатление такое, что уехала женщина ленивая, ходящая с перевальцем и говорящая с расстановкой. Луча света, который был и погас, вы не видите, как не видите трагедии опустившегося интеллигента, заморенного и раздавленного нелепою жизнью, — в лице г. Вишневского, играющего дядю Ваню. И вот вам знаменитое «уехали», которое на сцене московского театра не производит и десятой доли возможного впечатления. Уехала ленивая женщина — материальная оболочка «застоявшейся русалки» — остался грубоватый, испитой человек — материальная оболочка русского «лишнего человека». Из этих двух форм материального подобия можно извлечь только подобие настроения, а никак не те тонкие, можно сказать, в эфире начинающиеся колебания души, смутные, неразгаданные, томящие своею неопределенностью, которые мы называем «настроением».

Второй пример — «Одинокие», сцена за роялем, в полутьме, между Фокератом и Анной Мар. При всей своей несамостоятельности сцена, по-моему, навеяна сценой из «Гедды Габлер» с альбомами (кстати, это, думается, доказательство, насколько гауптмановское настроение далеко от того, что приписываете «Одиноким» вы, убежденные странной постановкой московского театра), — эта сцена, говорю я, полна мягкого лиризма, тумана чувств, поэзии «невыплаканной слезы», по выражению Гейне[[294]](#endnote-281). А что мы видим? Какою плоскою кажется эта сцена, какою скучною! Извольте, я стану на вашу точку зрения: это люди толпы («*одинокие* люди толпы»?!), как все окружающие, как Иван да Марья, как мы с вами, но ведь в жизни всех нас, всех Иванов и всех Марий, были эти моменты сладких сумерек духа, entre chat et loup [сумерек — фр.], когда мгновение прекрасно, а будущее полно неизвестности и страха. Ну и что же? Вспомните, что вы переживали лично в своей юности? Неужели вы не чувствовали сильнее, сладостнее, глубже, благодатнее? А если это так — какое же это искусство? Оно не только не превышает меры наших личных чувств, но даже ее не достигает…

«Воздух» в искусстве дает талант. Мир скрывается в духе. Когда мир создается людьми одаренными, с «большим» сердцем, с большою фантазиею, — этот мир велик и живописен. Когда этот мир раскрывают пред нами люди с малою душою и малою фантазиею, люди «коротенькие» — мир скучен, будничен, мелок и тесен. Все зависит от нас самих. Что видите вы, обладающие остротою зрения, того не вижу я, страдающий его притуплением. Мир постольку велик, поскольку значителен его носитель, то есть тот, кто его представляет. И у инфузории имеется свой мир, но это мир инфузории.

Дело совсем не в том, что изображается на сцене театра, какой мир, будни или праздник, эпоха героев-полубогов или эпоха буржуазии, время нудное и серое или время широких задач и идеалов. Дело в том, как этот мир представляется. Пусть будни, если вам угодно, хотя почему же исключительно будни, когда ставят «Снегурочку», «Смерть Иоанна Грозного», «Шейлока» и даже античную трагедию? Допустим, однако, что ваш московский театр еще не определил на первых шагах своей задачи, а теперь она выяснилась и состоит в том, чтобы изображать будни. {195} Прекрасно. Но для того, чтобы этот театр был искусством будней, надобно, чтобы это были самые совершенные будни. Есть поэзия будней, как и праздников. В этой поэзии, в этом идеальном изображении будней все должно быть не так, как в настоящих буднях, а интереснее, полнее, разнообразнее. Портрет живописца открывает оригиналу новые, ему самому неизвестные черты выражения. Вы смотрите на портрет, и вы видите не себя, а новый предмет. Другой живописец написал тот же портрет, и это снова самостоятельное произведение. А оригинал ведь тот же. Ведь это те же будни. Но мы с вами ясно понимаем, что дело не в оригинале, который может быть разбудничный, а в искусстве живописца, которое будничным быть не должно.

И вот в этом все разногласие между нами. Каждый художник, как и каждый актер, как и любой театр, склоняется к тому роду творчества, которое ему более сродно. Эту склонность не должно насиловать, потому что самая склонность эта есть проявление внутреннего мира художника или в данном случае художественного ансамбля. Но мы имеем право требовать, вернее, — ожидать, что, каков бы ни был жанр искусства, petit или grand, художник должен быть grand dans son genre [велик в своем жанре — фр.]. И этого нет в московском театре, потому что актеры слабосильны, потому что натура у них узенькая, круг чувств и впечатлений незначительный, потому что они не ярко воспринимают впечатления и не ярко их воспроизводят. Результатом этого является не «искусство будней», но «будни искусства», хорошее ремесло, местами совершенная работа, и только.

Видите ли, любезный Петр Михайлович, в искусстве нет сравнительных степеней. Я не знаю ничего более глубокого, как выражение или афоризм Баратынского, что «поэзия есть полное обладание минутой»[[295]](#endnote-282). Где нет полного обладания — там есть все что угодно, удовольствие, любострастие, «приятность», как говорили в старину, но только не поэзия. Поэзия есть истина. Истина одна в данном положении, и такова же поэзия. Когда вы можете вообразить что-нибудь лучше — это не настоящее искусство. Я же не знаю ни одного такого момента в спектаклях московского Художественного театра, когда бы я не мог сказать: «а это можно было бы лучше!» Не исключаю и самого г. Станиславского, наиболее одаренного члена труппы. Стало быть, для меня это — не то. В то же время я смотрю актеров в других театрах, и мне случается встречать в их игре моменты, когда душа моя полна обладанием минуты. Чем больше этих моментов и чем чаще они встречаются, тем актер талантливее. Это — то, что на языке римского права называлось «dillucida intervalla» — светлые промежутки. Работа вашего московского театра — работа весьма почтенная и значительная — заключается в том, что соскабливаются, как при фотографической ретуши, тени, мешающие видеть. Но ведь кроме хорошей ретуши должны быть рельефы. Рельефов же нет.

Итак, позвольте резюмировать мою мысль: то, что вы называете «искусством будней», я называю «буднями искусства». {196} Я полагаю, что и это — дело нужное и важное. Как острит один мой знакомый, «не всегда же идеалы, нужно и одеяла». Именно так. Этот театр показывает, в каком праведном, трезвом и разумном житии следует пребывать театру, особенно когда в его распоряжении нет талантов, но есть любовь к делу и усердное желание служить ему. Это — будничный театр, как буднична жизнь работающего народа, а не только «буржуазии», как полагаете вы. Но когда мы говорим об искусстве, о прекрасном, о красоте, о тех «choses mysterieuses» [«таинственных вещах» — фр.], что обновляют нашу жизнь, — пойдем искать праздничного театра, истины, поэзии, «обладания минутой» и, найдя ее, эту минуту, воскликнем: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»

По всей вероятности, вы со мною не согласны. Буду очень рад, если вы ответите[[296]](#endnote-283).

## 25. А. Волынский <А. Л. Флексер>[[297]](#endnote-284) Современный и новый репертуар «Прибалтийский вестник» [1901]

<…>[[298]](#endnote-285) Однако, несмотря на все нелепости, творившиеся в этом театре, и на сравнительную бедность актерских сил, особенно в женском персонале, театр не переставал привлекать публику. Можно с полной уверенностью сказать, что одной из главных причин этого успеха является газетная реклама, не та реклама, которая покупается объявлениями на первых страницах газет, а та, которая беззастенчиво печатается в тексте собственной газеты под видом театральных рецензий и театральной критики. В этом отношении петербургские газеты, с «Новым временем» во главе, дошли до полного цинизма. Газетная рецензия сделалась проводником расчетливого лганья, — лганья на два фронта: несправедливых поношений других театров и столь же несправедливых похвал всякой пьесе и почти всякому актеру Малого театра. Таким именно путем была раздута Яворская[[299]](#endnote-286), популярность которой, при всех других условиях, без газетной рекламы захирела бы в каких-нибудь два‑три сезона. О Яворской писали почти как о первоклассной актрисе, печатались телеграфные известия об ее успехах вне С.‑Петербурга, а всякая попытка подвергнуть ее сценическую деятельность справедливой критике встречалась такой оппозицией, которая только увеличивала шум ее подозрительной славы. <…>[[300]](#endnote-287)

Такова нравственная физиономия петербургской театральной рецензии. В смысле литературном о ней, конечно, не приходится говорить, но зато нельзя не говорить о ней, когда рассматриваешь то болото, на котором держатся петербургские театры. Невежественные и недобросовестные люди, знающие меньше любого актера, но готовые нагло поучать даже первоклассных деятелей сцены — Савину, Давыдова, Станиславского, они вносят в театральную сферу струю гаденького критиканства, которая отравляет жизнь талантливым нервным людям. Их читают, с ними даже считаются, потому что они первые выкрикивают свой приговор на всю Россию, выкрикивают его в первое же утро после первого представления, когда у актера еще не остыл жар его сценического творчества, а публика еще не оформила для себя своих собственных {197} впечатлений. Они одни пишут о театре, ибо серьезная литература почти не занимается им, в его настоящем виде, и актеры принуждены видеть свое отражение только в этих кривых и мутных зеркалах газетной рецензии. И с какой развязностью эти люди держатся в самом театре! Они приходят туда последними и уходят первыми. Один из них систематически, в течение целых сезонов, появляется в театральной зале не иначе, как в середине или конце первого акта[[301]](#endnote-288). Всем бросается в глаза неряшливая фигура, с огромной копной нечесаных курчавых волос, уверенно пробирающаяся в первые ряды кресел. Истинные театралы никогда не опаздывают в театр. Они знают, что они при этом теряют, и знают, какое раздражающее действие это производит на актеров. Старый и вечно занятый Боборыкин[[302]](#endnote-289) всегда сидит на своем месте за несколько минут до поднятия занавеса. Но рецензент непременно должен опоздать! Быть может, в то время, когда актеры уже вышли на сцену, он наскоро набрасывал остов своей будущей рецензии, потому что с рецензией опоздать нельзя. Представление окончится в полночь, и, если рецензия не будет подготовлена заранее, он едва ли успеет вымотать из себя нужное количество строк, которые приходится еще набрать, прокорректировать и отпечатать. Впрочем, все у этих господ благополучно идет по рутине, не требуя от них никаких экстренных усилий и подъемов: рецензенту «Нового времени» давно известно, что годится для Суворина, рецензент «Новостей» прекрасно знает, как осторожно и бледно нужно вести театральную дипломатию Нотовича[[303]](#endnote-290), а редакции других газет приспособляются — угоднически или полемически — к театральным отделам главных органов печати или предоставляют своим критикам перекусывать горло актерам соответственно личным соображениям и вдохновениям вольной, злободневной юмористики. Публика, посещающая первые представления, угадывает истинную цену газетных рецензий, потому что зачастую совершенно не узнает в них собственных впечатлений даже по самым бесспорным вопросам, но актеры все-таки волнуются, выходят из себя, падают духом, потому что — как-никак — газетные мародеры могут отнять у них сочувствие публики на следующих представлениях.

Особенно характерный пример такого мародерства представляет поведение некоторых газетных рецензентов по отношению к Художественному театру Станиславского и Немировича-Данченко. Спектакли этой труппы являются целым событием в театральной жизни С.‑Петербурга. Всякий, кто был в этом театре, не мог не почувствовать, что перед ним не актеры ординарного установившегося типа, прошедшие банальную школу звучной декламации и кричащей экспрессии, а просто живые люди, беззаветно любящие свое дело, проникнутые неподдельным сценическим пафосом. «Новое время», заинтересованное в том, чтобы по возможности заглушить всякую инициативу, бросающую тень на разные его собственные предприятия, стало издеваться над петербургскими успехами Художественного театра в целом ряде бездарных, бессильных заметок. Газета имеет что-то возразить против безукоризненно художественной постановки пьес на сцене этого театра. Она стреляет — по-детски, не из ружья, а из пальца — в то, что она называет бутафорией, в те великолепные детали сценической механики, которые, вместе с игрою исполнителей, дают иллюзию живой действительности. Разве не ясно, что всякая серьезная драматическая вещь, раз она ставится на сцене, должна ставиться с возможным совершенством, с возможною полнотою красочных подробностей и, во всяком случае, не так, как ставится большинство пьес в Малом театре. Думая сказать по адресу актеров Художественного театра нечто язвительное, «Новое время» {198} называет их «любителями». Газета не понимает, что это слово отнюдь не является для них укоризной, потому что всякое обновление в искусстве идет не от профессиональных людей, с заплесневевшими традициями той или другой школы, а именно от новичков, именно от любителей, то есть людей, которые внезапно почувствовали в себе подъем новых сил и с этим подъемом пошли в новое, непривычное для них дело. Жизнь приготовила для человека определенную торную дорожку, и он шел по этой дорожке — хотя с лихорадочными оглядками в другую сторону, но вдруг он чувствует, что довольствоваться тем путем, по которому толкает его жизнь, ему невмоготу. Он входит в новое дело, с обновленною душой, с особенной свежестью ощущений. На таком любительстве основаны величайшие перевороты в области всякого искусства, его ренессанс, его одухотворение новыми идеалами, новыми красотами, и нет, конечно, никакого сомнения в том, что настоящий момент в жизни театра требует именно таких любительских, идейно-любительских сил, которые опрокинут рутину и двинут дело вперед.

Театр Станиславского и Немировича-Данченко является в области русского сценического искусства истинно обновительным делом. Он выкинул за борт старый репертуар, он пошел навстречу настоящей литературе. Слово талантливых авторов, как Гауптман, Ибсен, Чехов, зазвучало со сцены с такой задушевностью, что публика сразу учуяла всю его прелесть и все его значение. Казенный театр провалил Чехова, Малый театр, прикоснувшись мимоходом к Гауптману[[304]](#endnote-291), снискивает успехи разной драматической дрянью, — московский Художественный театр извлекает живительные соки из молодого виноградника современной литературы. Неудивительно, что репортеры, так или иначе прикосновенные к Малому театру, всполошились, распетушились и принялись забрасывать Художественный театр упреками и советами. Смешно сказать! Они высокомерно обучают Станиславского, как надо получше играть Штокмана. Они что-то знают о том, как обрисовывать на сцене идейного героя жизни. А между тем в роли Штокмана Станиславский показал петербургской публике образец настоящего высокого искусства. Без всяких романтических прикрас и поз он дал на сцене живого героя. Грим, походка, чудаковатые жесты, голос, звучащий наивностью чистого сердца, пафос непреклонной души — все сливалось в законченный чудесный образ. В глазах и на губах светилась улыбка — отражение вспыхивающих и мерцающих в Штокмане гениальных мыслей. Трудно представить себе более цельное и по-русскому мягкое воплощение одинокой души замечательного писателя, который вылил в этой пьесе все свое титаническое негодование и всю свою горечь по отношению к людской толпе, с ее слепым поклонением разным условностям общественной жизни. В игре Станиславского слышались какие-то интимные нотки, что-то как бы личное, какая-то сердечная струна пела в этой игре, и публика слышала ее и очаровывалась артистом. Настоящий большой талант, новый человек на сцене, необычайная чуткость к разновидностям душевной правды, поднимающейся над средним уровнем жизни, уменье наглядно и рельефно показывать то, что представляет собою зыбкую первую волну нового исторического прибоя, — таков этот Станиславский, которого обучают сценическому искусству разные газетные ничтожества. И как хорошо вырисовывается этот чудесный талант среди молодых сил его труппы, из которых многие обладают свежими дарованиями, как, например, Книппер, Лилина, Лужский, и которые вместе с ним образуют нечто цельное и неразделимое. В то время, как на других сценах {199} всегда смотришь отдельных актеров, раздражаясь всеми прочими, здесь смотришь всех — смотришь с доверием, с каким-то дружеским чувством в душе, с чутким интересом к авторскому тексту, который не заслоняется себялюбиво придуманными актерскими эффектами. Станиславский, со всем своим мощным талантом, не давит своих сотоварищей.

Что же такое новый репертуар, который создал такую популярность Художественному театру? Это по преимуществу пьесы Чехова, Гауптмана, Ибсена. Ибсен занимает в этом репертуаре, как мы сейчас увидим, несколько своеобразное положение — и по своему таланту, и по цельности своего мировоззрения. Что касается Чехова и Гауптмана, то вот авторы типично современные, по существу своему чисто психологические. <…>[[305]](#endnote-292)

Художественный театр Станиславского явился поучительным контрастом петербургским театрам — официозному Александринскому и частному Малому. Эта труппа внесла в суетную жизнь С.‑Петербурга, с его увеселительными театральными заведениями, новый свет и струю нового воздуха. Так именно и должно было случиться, потому что желанное обновление в области театра, как и вообще в области искусства, может прийти только откуда-то со стороны, не из профессиональных кругов, не от тех деятелей, которые блюдут шаблон своей школы, но от вольной инициативы живых любительских сил. Это первая ласточка той весны, которая наступает для русского театра. Русский театр должен обновиться, потому что процесс омертвения и разложения совершился в нем уже почти до конца. <…>[[306]](#endnote-293)

## 26. А. Б. <А. И. Богданович>[[307]](#endnote-294) Критические заметки. Московский Художественный театр. — Что так привлекает к нему публику? — Художественная постановка пьес и их прекрасный подбор. — Пьесы Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры». — «Доктор Штокман», «Геншель» и «Одинокие» «Мир Божий», СПб., 1901, № 4

«Кто не любит театра, кто не видит в нем одного из живейших наслаждений жизни, чье сердце не волнуется сладостным, трепетным предчувствием предстоящего удовольствия при объявлении о бенефисе знаменитого артиста или о постановке на сцену произведения великого поэта? На этот вопрос можно смело отвечать: всякий и у всякого, кроме невежд и тех грубых, черствых душ, недоступных для впечатлений искусства, для которых жизнь есть беспрерывный ряд счетов, расчетов и обедов»[[308]](#endnote-295).

Так восклицал Белинский в конце тридцатых годов, приветствуя постановку новых произведений Шиллера на московской сцене. Страстный любитель театра, он посвятил ему ряд лучших статей, в которых явился выразителем того увлечения театром, какое было так характерно для русского общества тридцатых и сороковых годов. Театр заменял тогда общественную {200} жизнь, которой не было, и в нем лучшие люди того времени искали не развлечения или отдыха, а высших интересов для ума и души, интересов, которых так недоставало в окружающей действительности. И как ни искусственна была такая замена, все же театр служил некоторым суррогатом жизни и помог сохранить «душу живу» среди мертвящей «мерзости запустения» того времени. С оживлением общества после реформы[[309]](#endnote-296) театр отступил на задний план, оттесненный живыми впечатлениями и подлинными жизненными интересами. Только в последние годы прошлого столетия снова замечается увлечение театром, вызванное отчасти тем же унылым настроением общественности, отсутствием живой общественной деятельности, сдавленной и урезанной со всех сторон, но главным образом это увлечение было обусловлено оживлением самого театра, новыми течениями в драме и сценическом искусстве. Если «казенная» сцена осталась по-прежнему мертва, то рядом начали появляться попытки дать что-то новое, более глубокое, яркое, захватывающее. В Петербурге выступил Малый театр, первое время привлекший к себе внимание именно подобными попытками. Вскоре, однако, та подкладка «чего изволите», которая лежит в основе всей растленной и растлевающей деятельности гг. нововременцев[[310]](#endnote-297), выступила в Малом театре на первый план и убила то живое, что как будто проявлялось вначале. Гнилое болото могло дать только гнилые испарения, и якобы новые течения завершились на нововременной сцене… «Контрабандистами»[[311]](#endnote-298). Театр г. Суворина сделался продолжением «Нового времени», иллюстрируя на сцене его передовицы и тенденции. В краткой истории этого театра сжато повторилась история газеты этого преуспевающего россиянина: стремление угодить на все вкусы и в заключение травля инородцев. И лавочка г. Суворина заторговала… искусством «распивочно и на вынос», но ни нового направления, ни тем более — школы не создала.

И одно, и другую создают только высокое понимание искусства и любовь к нему, что еще раз доказал пример Московского Художественного театра, в котором удивительно счастливо сочетались и редкий талант главного руководителя, г. Станиславского, и любовь к искусству всей труппы, и глубокое понимание ею требований и задач художественного творчества. Именно художественного творчества, так как каждая постановка новой пьесы является для этой на редкость подобранной труппы не просто исполнением данного произведения, согласно указаниям автора и режиссера, но творческим актом, в который каждый участник вносит свою черту, свою индивидуальность и свое понимание. В результате получается такое одухотворенное воспроизведение пьесы, такое цельное и выдержанное олицетворение данных автором типов, что получается не только иллюзия живой действительности, но художественная картина жизни, — картина, настроение которой властно и всецело захватывает зрителя. И достигается это не рабским воспроизведением на сцене разных житейских мелочей, что было бы, в сущности, только грубым натурализмом на сцене, а именно художественным освещением этих незаметных, но в общем необходимых для полноты представления жизненных условий, в которых вращается данная жизнь. Когда мы присутствуем на сходке в четвертом акте «Доктора Штокмана» или при последней сцене в «Дяде Ване», нас привлекает не то или иное отдельное лицо, не та или иная отдельная черта в обстановке, а общее настроение картины, развернутой перед нами. Как будто великий мастер нарисовал ее в порыве вдохновения, запечатлев в ней охватившее его настроение. Пьеса является только материалом, из которого труппа Художественного театра творит картину.

{201} Эта творческая черта в деятельности труппы особенно ярко проявляется в постановке пьес Чехова, которые в чтении производят совершенно иное впечатление, чем в исполнении московской труппы. Когда читаешь и «Дядю Ваню», и «Трех сестер», все время испытываешь скорее недоумение, чем художественное наслаждение, как от верного воспроизведения жизни. Не чувствуется непосредственной правды, а что-то надуманное и тяжелое, как мысли вконец настрадавшегося человека. Общее ощущение безысходной тоски, которое в конце «Дяди Вани» охватывает читателя, получается как логический вывод из ряда посылок, данных автором, но отнюдь не как непосредственное впечатление созданной автором картины. Разобравшись во впечатлении пьесы, начинаешь понимать, что зависит это от недостатка в ней художественной правды: все главные лица не живые люди, а аллегории, которые должны выяснить основную мысль автора. <…>[[312]](#endnote-299)

Трудно придумать более жестокую характеристику для «профессора», каким он изображен в пьесе, но тем непонятнее, как мог дядя Ваня, такой, по-видимому, и вдумчивый, и любящий, полный высших стремлений человек, ничего этого не понимать раньше, мало того — всю жизнь, по его словам, убить на работу для этого ничтожества. «Двадцать пять лет я, как крот, сидел в четырех стенах. Все наши мысли и чувства принадлежали тебе одному. Днем мы говорили о тебе, о твоих работах, гордились тобою, с благоговением произносили твое имя; ночи мы губили на то, что читали журналы и книги, которые я теперь глубоко презираю! Ты для нас был существом высшего порядка, а твои статьи мы знали наизусть»… Читая эти излияния вдруг прозревшего дяди Вани, невольно недоумеваешь, да где же были его глаза, где была его вдумчивость, все то, что так внезапно раскрыло ему глаза? Одно из двух: или профессор не то, за кого его принимает теперь дядя Ваня, или он сам спал двадцать пять лет и вдруг проснулся. И то, и другое равно неестественно, а потому и нехудожественно. Оба они не живые люди, выхваченные автором из жизни, а только схематические фигуры, нужные автору для иллюстрации его мысли.

Еще ярче недостаток художественности в «Трех сестрах», где и тоскующие сестры, и подполковник Вершинин, все время твердящий как попугай свою тираду о будущем счастье человечества, и барон, все призывающий на работу, и врач, все перезабывший, и другие — мертвые фигуры. Растянутость пьесы, отсутствие действия и бесконечные разговоры все на одну и ту же тему о скуке провинции и прелестях Москвы делают чтение ее невыносимо скучным. Местами только эта скука рассеивается оживленными сценами, в которых глуповатый, всегда довольный учитель, одно из немногих типичных лиц пьесы, — и пошлая Наташа вносят некоторое разнообразие и жизнь в воющую и тоскующую атмосферу, окружающую злополучных трех сестер.

И надо видеть, что делает из этого странного материала московская труппа! В своем исполнении она создает удручающую картину жизни, в которой вся неестественность и безжизненность героев Чехова гармонично сливается с общим фоном мертвящей действительности, где и профессор может казаться издали «полубогом», и дядя Ваня может всю жизнь незаметно для себя убить на пустяки, и три сестры заживо похоронить себя, и подполковник Вершинин выступит героем именно благодаря нехитрой тираде о будущем счастье человечества. Трудно уловить, чем достигается та *правда*, которая так всецело охватывает зрителя. Все здесь имеет свое значение и глубокий смысл, как тот ничтожный, по-видимому, штрих, которым художник придает жизнь своему произведению и который отличает его от {202} бездарного мазилки, может быть, и знающего, и трудолюбивого, но лишенного того «нечто», что, по словам Брюллова, является в искусстве всем.

С первой же сцены «Дяди Вани» скрип старых качелей, на которых лениво покачивается доктор Астров, и комары, от которых постоянно отмахиваются действующие лица, и старая няня, и приживальщик Телегин будят в душе неясные, смутные ощущения деревенского затишья, сонливого покоя и безмятежного существования. Кажется, все это давно-давно существует не изменяясь, не требуя и не возбуждая желания перемен. Это ощущение сонливости все растет, по мере развития пьесы, и самая вспышка дяди Вани, стреляющего в ненавистного профессора, кажется глупым и детским протестом против вековечных устоев окружающей жизни, которая обречена роковым образом на смерть путем медленного увядания и вырождения, где нет места для человеческих страстей, для идейной борьбы, для высоких порывов духа, ибо для этой жизни все это ни к чему. Чувствуется в этом что-то стихийное, с чем нельзя бороться, а разве только с горечью сознать свое бессилие перед «этим вырождением», как говорит доктор Астров, рисуя картину уезда пятьдесят лет тому назад и теперь. <…>[[313]](#endnote-300)

Эта длинная реплика доктора только подчеркивает удручающее настроение, какое испытываешь от пьесы. Московская труппа сумела передать замысел автора бесподобно, осветив неуловимыми и непередаваемыми штрихами эту безысходную тоску, какую должны испытать живые еще люди на фоне всеобщего вырождения. Понятным становится увлечение дяди Вани, для которого профессор должен был казаться здесь действительно полубогом, создающим новую жизнь, сеющим семена будущего возрождения. Не видя возможности бороться на месте, дядя Ваня увлекался мечтой — служить хоть косвенно идее будущего, идее света и правды, носителем которых ему представлялся профессор. Только тот, кто сам испытал весь ужас и всю тоску одиночества в русской жизни, поймет возможность увлечения миражами и вздорными болтунами, в особенности, если последние еще осенены ореолом науки, кафедры, университета. Как ни велики были разочарования обывателя, все же титул профессора соединяется в его представлении с высоким и бескорыстным служением идеальным задачам жизни, а если последняя в окружающей действительности представляет сплошную мерзость запустения, — тем выше кажется и этот «профессор», хотя бы на деле он служил только самому себе, торговал наукой и приспособлял ее к чему угодно, только не к высоким целям. Самый порыв дяди Вани, помогший ему разом прозреть все ничтожество своего идеала и всю бесцельность своей загубленной жизни, становится понятным в этой обстановке медленного умирания и постепенного, незаметного разложения, среди полуразваливающегося дома, где тишина нарушается только поскрипыванием сверчка да щелканием счетов. Раз нарушилось равновесие этой невозмутимой жизни, вошло что-то новое и как будто такое светлое, какою кажется ему жена профессора, — контраст между мечтой и действительностью должен был привести непременно к взрыву, непременно к дикой выходке, нелепой, как и вся жизнь, сложившаяся так неудачно и нелепо.

Но все это выясняется для зрителя, а не для читателя, потому что только постановка пьесы московской труппой дает ей ту художественную оболочку, которой пьеса сама по себе не имеет. Артисты московского Художественного театра проявили не только редкое чутье художественной правды, избегнув всего, что внесло бы в их представление неверную ноту, {203} но и настоящее творчество в создании обстановки для пьесы и в изображении типов. Из схематического профессора они создали типичную фигуру тщеславного, недалекого, сухого и жалкого профессора-карьериста, привыкшего красоваться на кафедре и в обществе, ценящего каждое свое слово на вес золота и неспособного относиться критически ни к себе, ни к другим. Невольно встает в памяти каждого ряд живых и сошедших уже со сцены «деятелей» науки, когда слышишь скрипучую, отчеканенную речь артиста, исполняющего эту роль[[314]](#endnote-301). Менее удачен сам дядя Ваня, расплывчатая и неясная личность которого у автора не поддается сколько-нибудь типичному олицетворению[[315]](#endnote-302). Но доктор Астров, которого играет г. Станиславский, превосходен по яркости и жизненности изображения в исполнении этого превосходного артиста. Этот земский врач, увлекающийся лесонасаждением, в котором видит одну из панацей против общего упадка уезда, является одним из лучших художественных созданий г. Станиславского. Астров выдержан им с такой полнотой жизненной правды, что его одного уже достаточно, чтобы упрочить славу г. Станиславского. Живая, изнывающая в пустыне личность Астрова, бодрого и жизнерадостного по природе, способного горы сдвинуть, лучше всего освещает мертвенность окружающего запустения, безлюдья и обнищания жизни. Его уже подточила эта уездная бестолочь, бесцельная сутолока, лишенная высшего смысла. Он один понимает, в чем несчастье этих хороших людей, которые так зря пропадают, как дядя Ваня или Соня, но и он чувствует бессилье спасти их. Он не пессимист, но и не оптимист, он — просто здоровая натура, которую еще не успела исковеркать и засушить окружающая жизнь, хотя и чувствуется в конце действия, что и его песенка спета. Он любит жену профессора, но понимает, что нет в этом увлечении ничего жизненного, — слишком различны он и она, которая, по его словам, способна вносить всюду только разрушение. Астров все же единственное лицо, оживляющее зрителя надеждой, что пока есть такие, не все потеряно. Слишком в нем много упорного желания жить во что бы то ни стало, и когда за сценой раздается звон колокольчика тройки, уносящей Астрова, кажется, будто все умерло и мы присутствуем при погребении живых людей, для которых исчез последний связующий их с жизнью луч света. А тихая скорбь и безропотная покорность, которой проникнуты последние слова Сони, производят впечатление отходной молитвы, которую читают над умирающим. <…>[[316]](#endnote-303)

Наряду с Астровым Соня является одним из лучших созданий Художественного театра[[317]](#endnote-304). В пьесе г. Чехова она несколько безлична и неопределенна, бесплотна и монотонна, как серые фигуры на картинах символистов, у которых вся жизнь сосредоточена в глазах, а тело скрыто в бесформенных складках покрывала. Не то на сцене, где мы видим удивительно симпатичную девушку, живую и любящую жизнь, кроткую и терпеливую, но стойкую и непоколебимую в своих стремлениях, влюбленную в Астрова, который непреодолимо влечет ее к себе своим жизнерадостным темпераментом, своей здоровой, неизломанной натурой. Сцена, когда Соня сама признается ему в любви и встречает безмолвный, но тем более красноречивый отказ, трогает до глубины души изяществом и благородством этой женской души, такой возвышенной и чистой в своем порыве девственного, всецело охватившего ее чувства. Соня напоминает пушкинскую Татьяну, только не Татьяну-полуребенка, влюбленную в Онегина, а Татьяну, прозревшую всю суровость жизни, ушедшую в себя, с покорным преклонением пред судьбой, готовую всю себя отдать на жертву за других и для других.

{204} Еще больше, чем для «Дяди Вани», сделал московский театр для «Трех сестер» г. Чехова. Не только удивительно передано мертвящее настроение безысходной тоски, которым проникнута вся пьеса, но в исполнении исчезла вся деланность пьесы. Автором, как и в «Дяде Ване», взят случай не действительный, что в чтении производит резкий и неприятный диссонанс. Три сестры на протяжении четырех актов все ноют, ноют и вздыхают по жизни в Москве, где они жили некогда и которая теперь в дали времен им рисуется как недостижимый идеал. Между тем мы не видим ни повода для такого нытья, ни реальной причины, которая мешала бы им осуществить свою мечту. Сестры обеспечены, прекрасно воспитаны и образованы, знают три иностранных языка, они милы, всем нравятся, привлекая людей своей добротой и сердечностью, — казалось бы, почему им не жить? Почему не бросить свой провинциальный город, если он им так надоел, и не перебраться в Москву, где, конечно, они с успехом могли бы проявить все свои несомненные таланты. Тысячи девушек, гораздо хуже обставленных, с меньшим багажом знаний и душевных достоинств, ежегодно покидают провинцию, наполняют всякие учебные заведения, работают в литературе и печати и так или иначе двигают жизнь. Но три сестры, по авторскому хотению, только ноют, измышляют несущественные преграды, вроде женитьбы брата, который готовился к кафедре, а вместо того застрял в земской управе, и не двигаются с места. Вся жизнь их уходит в ничтожную работу, которую они не любят, в странные, надоевшие им знакомства с офицерами местной артиллерийской бригады, в слабые и смешные попытки борьбы с пошлой женой брата, которая весь дом и их в том числе прибирает к рукам, и в бесконечное, надоедливое нытье. Так в жизни не бывает, вот что назойливо испытывает читатель, и совершенно иное испытывает он, когда видит пьесу в исполнении московского Художественного театра.

Не говоря уже о превосходной внешней обстановке, дающей полную иллюзию действительности, мы должны опять отметить редкую творческую способность г. Станиславского и его товарищей создавать типы из схематических набросков автора. В этой пьесе они из каждого лица делают типичную фигуру, которая навсегда врезывается вам в память. Пред нами словно целая галерея типов из офицерской среды, начиная с мечтательного сорокалетнего подполковника и до пьяненького, все перезабывшего старичка военного врача. Мрачный Соленый, считающий себя Лермонтовым, и рядом с ним бескровный барон, все проповедующий необходимость работать, работать, работать, — это в своем роде идейные представители офицерской среды, которую дополняют легкомысленные Федотик и Родэ, веселые, добрые ребята, один со своей фотографией, другой с гитарой, всегда готовые любезничать с барышнями, шуметь и веселиться по поводу и без повода. В этой среде вполне понятен интерес, какой возбуждает подполковник Вершинин своими мечтами о будущем и жалобами на настоящее свое семейное положение. Понятно и увлечением им, какое охватывает одну из сестер, замужнюю, муж которой — учитель латинского языка, добродушное, всегда и всем довольное и бесконечно глупое существо, если может что внушить к себе, так разве глубочайшее taedium vitae [отвращение к жизни — лат.], — своим самодовольством, тупостью и той бессознательной, инстинктивной пошлостью, которая заставляет его, например, сбрить усы только потому, что так сделал директор, не одобряющий усов. Жизнь среди такого общества превращается в бесконечную, «нудную» маяту, засасывающую и медленно, но неуклонно притупляющую и принижающую человека. Зритель, подавленный {205} безграничною тоскою этой безотрадной жизни, забывает всю нереальность трех сестер, которые так легко и просто могли бы решить вопрос своей личной судьбы, и видит нечто гораздо большее: пред ним постепенно развертывается удручающая картина мещанского болота. Дело уже не в судьбе трех злополучных сестер, — это прогнившая до нутра *русская* жизнь, в которой задыхаются *люди*, не потерявшие еще облика человеческого. Как вянет жизнь трех сестер, так вянут миллионы русских людей, не зная, за что и почему суждено им гибнуть без радости, без свободного расцвета своих лучших душевных сторон, без осмысленного дела, которое наполняло бы их существование трепетом хотя бы просто человеческой радости, не отравленной и не загаженной пошлостью. <…>[[318]](#endnote-305)

Нет возрождения ни для дяди Вани, ни для трех сестер. Их жизнь кончена, но не кончена жизнь вообще. «Нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь», — говорит одна их сестер в конце пьесы, и в ее словах звучит отголосок грозного голоса справедливости, требующей удовлетворения. И зритель уходит из театра подавленный, но и возмущенный, унося в душе твердое решение: так жить дольше нельзя…

Удивительно бодрящее впечатление производит после чеховских пьес «Доктор Штокман» Ибсена, эта полнейшая противоположность той жизни, которую по Чехову воссоздает Московский Художественный театр. Вместе с тем «Доктор Штокман» — высшее торжество этого театра и в особенности его вдохновителя, г. Станиславского. Последний несомненно очень хорош в роли Астрова и Вершинина, сумев дать художественную оболочку этим схематическим изображениям г. Чехова. Но в Штокмане г. Станиславский создает не только живое лицо, несравненный по жизненности художественный образ, который дан Ибсеном, — он идет дальше автора. Штокман Ибсена, бесспорно, одно из лучших его созданий, но, как всегда, у Ибсена в обрисовке Штокмана есть некоторая неопределенность, что-то недосказанное и в то же время чрезмерное, что, поднимая Штокмана над уровнем обыкновенных людей, делает его иногда неясным. У Ибсена Штокман представляется читателю больше носителем идеи правды, вообще борцом и героем, чем человеком. В изображении г. Станиславского эти обе стороны — героическое и человеческое — слиты в единое гармоничное целое, что делает его Штокмана не только ближе и понятнее нам, но и выше, как образ, как всякое вообще истинное художественное произведение, вполне верное действительности. Здоровый реализм русской литературы так прочно привил нам вкус к реальному изображению жизни, что всякая даже вполне законная попытка к патетическому уже расхолаживает. Тем более, что в данном случае это совершенно лишнее. Положение, занятое Штокманом, так высоко само по себе, что артисту скорее приходится бояться не взять слишком высокого тона, чем слишком обыкновенного, который принизил бы представление о характере героя.

Г. Станиславский счастливо избежал обеих крайностей. Его Штокман — это правдивый и живой тип человека, который, будучи в действительности героем, меньше всего думает, что он — герой. <…>[[319]](#endnote-306)

Таков Штокман в исполнении г. Станиславского, и мы не видим, в чем он отступил от Ибсена? Может быть, другой артист подчеркнул бы героическую сторону его характера, усилил бы в нем черту непреклонной воли, которая должна быть очень сильна в Штокмане, но нам кажется, {206} личность его потеряла бы тогда цельность. Теперь пред нами веселый, добродушный человек, нервный и живой, с открытой душой, доверчивый и ласковый, который постепенно растет по мере того, как пред ним раскрывается низость окружающего его общества, и когда дело доходит до открытого столкновения, становится героем, потому что не знает иных велений, кроме велений совести, никогда не подчинялся иному голосу, кроме голоса истины. Обстоятельства делают его героем, вызывая из глубины его души таившиеся в ней силы, которых ни окружающие, ни он сам не подозревали раньше. В таком изображении Штокмана мы не видим принижения *личности*; напротив, скорее ее реабилитацию. Сколько, быть может, таких скрытых героев живет между нами, пока не наступит их час, как наступил он для Штокмана.

В репертуаре московского Художественного театра, который нам привелось видеть, это лучшая пьеса. Не будем поэтому останавливаться ни на «Одиноких», ни на «Геншеле», в постановке которых нет такой цельности впечатления, как в предыдущих пьесах, что зависит от некоторой слабости сил этого театра в женском персонале, а в обеих названных пьесах требуются выдающиеся артистки. Каков же общий вывод об этом новом театре? Думаем, что им сделано очень много для развития сценического искусства у нас. Помимо прекрасного подбора пьес мы видим такое глубокое понимание их, любовь к искусству, сказывающуюся во всякой мелочи, и талантливое руководство всем и всеми, что в дальнейшем Московскому Художественному театру остается только пожелать развития этих основных начал всякого искусства.

## 27. А. Басаргин <Ал. И. Введенский>[[320]](#endnote-307) О художественно-общедоступном театре. По поводу предполагаемого на ближайший сезон репертуара «Московские ведомости», 1901, 28 апреля

### I

На этот раз мы хотим поговорить о Художественно-Общедоступном театре, который за последнее время привлекает к себе общее внимание.

На глазах у всех в какие-нибудь два, три года театр этот вырос в крупную художественную и общественную силу. Особенно последняя поездка труппы в Петербург, так сказать, подчеркнула это выдающееся ее значение. Это был, судя по газетным сообщениям, сплошной триумф. Овациям не было конца. Некоторые печатные органы даже воспользовались этим случаем и сделали из Художественного театра своего рода знамя, рассматривали его дело как своеобразный протест против «чего изволите» (!) — театрального и всякого иного.

Слава Художественно-Общедоступного театра, до известной степени, заслужена, и мы не сомневаемся, что некоторое время она даже будет расти. Ибо, во всяком случае, артистическая труппа подобрана хорошо, вносит в свое дело большое одушевление, работает тщательно и серьезно.

{207} И если бы «слава» и успех театра держались только этим, то мы первые присоединись бы к его поклонникам. Но его успех и популярность, как известно, в значительной мере обусловливаются помимо игры и самым выбором пьес. В Петербурге, по крайней мере, с особенною настойчивостью подчеркивали именно «прекрасный подбор пьес». (См. «Мир Божий», апрель[[321]](#endnote-308).) И вот то, с чем мы никак не можем согласиться и, поскольку «слава» театра держится именно на этом подборе пьес, она, на наш взгляд, не высокой цены.

Есть, в самом деле, слава и слава. Есть успех и успех.

Там, на Западе, и особенно в далекой Америке, давно уже постигли тайну славы. Там артист, литератор, публицист, газета, журнал сначала выслеживают, буквально «вынюхивают» настроение массы своих завтрашних читателей и дают именно то, чего они требуют, на что есть «спрос». Успех предприятия этим, конечно, уже заранее обеспечен. Предложение как раз отвечает спросу: чего же более? Разве неприятно, в самом деле, среднему человеку узнать, что он думает и настроен как раз так, как и умные люди, его руководители?! Доля мелкого честолюбия, привычка к умственному кейфованию, нравственная косность — эти и подобные силы, выражаясь в терминах механики, неуклонно «работают на успех» предпринимателей, которые поставили своим девизом «прислушиваться к голосу публики», то есть, попросту, потворствовать ее вкусам, поощрять ее нравственную распущенность и дряблость, усыплять ее мысль и так далее. Успех, говорим, всем этим обеспечен. Но какой успех?

Так заведено с давних пор там, на меркантильном и неразборчивом на средства Западе. Теперь, — увы! — по всем видимостям, и у нас начинают постигать эту тайну приобретения успеха путем приспособления ко вкусам и «запросам» публики…

И вот, если мы с этой точки зрения взглянем на быстрорастущий успех Московского Художественно-Общедоступного театра, то, быть может, и не найдем особенных побуждений ему радоваться.

Речь идет здесь, конечно, не о том дешевом потворстве низким инстинктам улицы, каким изо дня в день живут, например, наши уличные листки. О нет, Боже сохрани! Для этого Художественный театр слишком высок и благороден. Но есть у него приспособление другого рода, так сказать, специально художническое: на его руководителях и артистах чувствуется, говоря известным термином, своеобразное психическое «заражение», — заражение господствующими современными «настроениями», литературно-общественными, и, вследствие этого, невольное подчинение им, со всеми их уродливостями и крайностями, вместо того, чтоб им противодействовать и оздоровлять их преобразующею силой высокого и светлого искусства.

### II

Столь восхваляемый некоторыми органами печати «прекрасный подбор пьес» служит именно этой цели.

Какая, в самом деле, ирония! Тот самый журнал («Мир Божий»), который хвалит руководителей труппы за «прекрасный подбор пьес», — он же, характеризуя действие поставленных труппой чеховских пьес «Дяди Вани» и «Трех сестер», пишет, между прочим, следующее: «Жизнь среди такого общества превращается в бесконечную “нудную” маяту, засасывающую и медленно, но неуклонно притупляющую и принижающую человека. Зритель, подавленный *безграничною тоской этой безотрадной жизни*, забывает всю нереальность трех сестер, которые так легко и просто могли бы решить вопрос своей личной судьбы, и видит нечто гораздо больше: пред ним постепенно развертывается удручающая картина мещанского {208} болота. Дело уже не в судьбе трех злополучных сестер, — *это прогнившая до нутра русская жизнь, в которой задыхаются люди, не потерявшие еще облика человеческого* (!!). Как вянет жизнь трех сестер, *так вянут миллионы русских людей, не зная, за что и почему суждено им гибнуть без радости, без свободного расцвета своих лучших душевных сторон, без осмысленного дела*, которое наполняло бы их существование трепетом хотя бы просто человеческой радости, не отравленной и не загаженной пошлостью… *Нет выхода из этой жизни* (!). Пошлость обволакивает все мягким, густым, всюду проникающим туманом, непреодолимая сила которого заключается в его бесформенности (?). С кем или с чем бороться, когда всякий удар поражает что-то рыхлое, поддающееся, как трясина, где даже следа не остается борьбы, — все затягивает моментально, и на поверхности та же тишь да гладь, как будто ничего и не случилось» и так далее и так далее.

Мы спрашиваем: ужели *такие* «настроения» можно назвать *эстетическими* — и такое действие театра на зрителей — *художественным*? Невылазные болота, мрак, всеобщее удушье и — никакого просвета! Ничего поднимающего, ободряющего, зовущего к надеждам и обновлению: ужели это — «художественное» *преображение и просветление* жизни?!.

Нет, воля ваша, но такое искусство есть радикально-ложное искусство. Мастерская игра ведь только усиливает мрачные тоны плохих и болезненно-тенденциозных чеховских пьес, да и других, поставленных на сцене[[322]](#footnote-16). Что без этого просто скользнуло бы по поверхности сознания, то игрой подчеркивается и глубоко проводится в душу. В результате — плохое, так сказать, в квадрате. Мы не говорим уже о спорной и в высокой степени сомнительной «правдивости» этих, — особенно чеховских, — пьес, об их односторонности, определяемой болезненным пессимизмом автора.

Говоря строго, во всем репертуаре Художественного театра может быть одобрен лишь один «Штокман». Но именно «Штокман» всем своим смыслом запрещает приспособление к толпе, прислушивание к настроениям массы, чем так грешит театр, в чем, можно сказать, его первородный грех.

К сожалению, судя по газетным известиям, и в ближайшем будущем театр думает, кажется, идти именно в том же направлении. Говорят, что он уже готовит (кроме пьес гг. Горького и Вл. И. [Немировича‑] Данченко, которые составляют пока еще вопрос) «Дикую утку» Ибсена и «Михаила Крамера» Гауптмана. Это, очевидно, тот же художественный тон или, если угодно, та же «идейная» тенденция, то же приспособление к настроению, та же забота о соответствии предложения «спросу».

Вот об этих-то именно пьесах, об этих предполагаемых «новинках» будущего театрального сезона нам и хотелось бы поговорить на сей раз.

### III

Если угодно, постановка на сцене Художественно-Общедоступного театра, — после чеховских пьес и в особенности после его «Чайки», — «Дикой утки» Ибсена имеет и свою хорошую сторону.

Иные зрители, сравнив обе пьесы, чеховскую «Чайку» и ибсеновскую «Дикую утку», воочию убедятся, каким образом вдохновлялся наш декадентствующий «драматург»[[323]](#endnote-309). Речь идет, конечно, не о заимствованиях и тем менее не о каких-либо вольных или невольных плагиатах. О нет! Среда, сюжеты и детали здесь совершенно различны. Но в характере символики, в основных мотивах «творчества», {209} может быть, даже в самой архитектонике пьес, по меньшей мере, — сходство. «Чайка» Чехова, по своему внутреннему смыслу, есть не что иное, как ибсеновская схема, облеченная в русские образы приспособительно к нашей действительности, с подбором соответствующих тонов и красок.

Это было бы, пожалуй, и не худо, если б образец действительно был достоин подражания. Но именно в том-то и беда, что самый первообраз весьма и весьма сомнителен.

Что такое, в самом деле, по своему основному смыслу «Дикая утка» Ибсена? На какие художественные тоны она настраивает и какие настроения навевает?

Пред нами, во-первых, ряд семейных коллизий и правонарушений, больших и малых, грубых и тонких, с последствиями и без последствий. Этим, собственно, и создается в пьесе, в конце концов, весь трагизм положения действующих лиц. Для того, чтобы замести следы одной из семейных коллизий, богатым человеком (Варле-отец) искусственно создается другая семья, подозрительно и оскорбительно покровительствуемая, в которой, конечно, именно вследствие этого слагаются такие отношения, образуется такая, так сказать, нравственная атмосфера, что дышать ею чрезвычайно тяжело.

Пред нами, во-вторых, как жертва общественного темперамента и разнузданности, малолетка-самоубийца (четырнадцатилетняя Эдвига) — существо необычайно притягательное, нежное и хрупкое, но приносящее *безумную* жертву во имя любви к типичному представителю бездушной пошлости и надутого чванства (названый отец, Ияльмар), который лишь слишком поздно сознает (да и сознает ли еще?), до чего он довел малютку.

Пред нами жалкое, по чужой вине умершее «фажданскою смертью» существо, старик Экдаль, тронутый под влиянием обрушившихся на его голову невзгод умственно и забавляющийся, как ребенок, символически-декадентскою имитацией охоты — на чердаке, за кроликами вместо медведей — и вдобавок страстно преданный напиткам.

Вообще пред нами ряд аномалий, общественных и нравственных. Пошлость и низменность (Ияльмар) идет здесь об руку с моральным донкихотством и ходульною филантропией (Варле-сын). А главное — *все дышит и держится, в буквальном смысле, лишь ложью*.

Эдвига случайно узнает правду, то есть узнает, что она не дочь своего названого отца, и, чтобы положить возникающим отсюда семейным неурядицам конец, кончает самоубийством… Значит, она жила только ложью и была бы жива, если бы не знала роковой правды. Ее названый отец, которого судьба поставила в скромное жизненное положение фотографа, *жив также только ложью*, — ложным представлением, поселенным в нем Реллингом, будто он способен создать какое-то великое открытие, которое осчастливит и его семью. Отец Ияльмара, старик Экдаль, как мы видели, также *живет* если не ложью в собственном смысле, то *иллюзией*, воображая, будто, охотясь на чердаке за кроликами и посадив в корзину подстреленную дикую утку, он на самом деле охотится. Еще один персонаж в пьесе, некто Мольвиг, также живет привитою ему все тем же Реллингом ложью — мечтой о себе как о натуре необыкновенной, «демонической», хотя, в сущности, весь демонизм его в том, что он пропойца и ничего не делает…

Словом, если поверить Ибсену, то все в жизни держится на лжи, а не на правде, — по крайней мере, в той жизни, которую он воспроизводит пред нами в своей драме. Один из его героев, имеющий в пьесе значение древнего классического «хора», так это и заявляет: «*Отнимите у среднего человека ложь жизни, и вы вместе с нею отнимите у него и счастье*».

{210} А человек, который стремится в пьесе открыть глаза на вещи, заменять ложь истиной (Варле-сын), сам в конце концов признает себя *тринадцатым* за жизненным столом…

И вот мы спрашиваем: чем же будет держаться настроение зрителя и на чем может он отдохнуть в *такой* символико-декадентской пьесе, переполненной нравственными уродливостями и аномалиями и насквозь проникнутой тезисом, будто жизнь может держаться только ложью?..

Что-то странное, вызывающее, идущее наперекор всем инстинктам здоровой человеческой природы звучит в этой пьесе Ибсена. В ней есть, пожалуй, нечто острое, пикантное раздражающее, но нет духовного здоровья. Жизненные перспективы в ней ненормально сдвинуты, и людей мы видим лишь в силуэтах, причудливых отражениях на какой-то подвижной и зыбкой поверхности.

### IV

О другой, предположенной к постановке на сцене Художественного театра пьесе, новой четырехактной драме Гауптмана «Михаил Крамер», нам уже приходилось говорить на страницах «Московских ведомостей», и здесь мы можем ограничиться лишь некоторыми общими указаниями.

Перед нами опять самоубийца. Автор приложил много стараний к тому, чтобы сделать самоубийство молодого Арнольда Крамера *понятным*, и в этом, если угодно, он успел. Да, оно *понятно* — как неизбежный результат плохого воспитания, строгого до суровости, но холодного, чуждого сердечности и любовного отношения — со стороны отца, и сердечного, но уже излишне мягкого, потворствующего и прикрывающего — со стороны матери. *Понятно* оно и как протест доведенного до невозможного положения, как говорят, «затравленного» пошлою и мелкою средой юноши, лишенного нравственной дисциплины и каких-либо житейских устоев. Но *оправдано* оно все же не может быть никак и ни с какой стороны.

А между тем вся драма с идейной стороны есть не что иное, как *попытка реабилитировать самоубийство*, примирить с ним на эстетической почве, показать устарелость и неприменимость к современной жизни того отношения к самоубийству, какое издавна установлено в странах, проникнутых началами *христианской культуры*.

Старику Крамеру нет никакого дела до того, что к самоубийцам общество и церковь относятся хотя и с сожалением, но в то же время и с осуждением. Он бросает вызов этой устарелой «рутине».

«Какое мне дело до света, — восклицает он, — хотел бы я знать? Ведь и он тоже стал выше этого. Видите ли, женщинам это нужно. Пастор тогда отказывается идти с нами к могиле, и тогда все им кажется не так. Но для меня, послушайте, это совсем посторонняя вещь. Бог для меня — все. Пастор — ничто…».

И опять, если угодно, это понятно в устах Крамера, — понятно, как острый приступ тупого горя, как пароксизм, как протест пораженного как громом неожиданным горем сердца. Но понятно опять-таки лишь при тех предположениях и на том идейном фоне, на каком вырисована вся вообще фигура старика Крамера. У людей с другою духовною подпочвой душевный пароксизм прорвался бы иначе и, в смысле действия на зрителей, более благотворным образом.

Мы понимаем, почему Художественный театр выбрал, между прочим, и новую пьесу Гауптмана. Не говоря уже о том, что это «новинка», — пьеса очень сценична и представляет широкий простор для декоративных эффектов. Мы не сомневаемся, конечно, что опытная и, как всегда, обдуманная постановка пьесы преодолеет трудности, создаваемые для сцены, особенно {211} четвертым актом. Пьеса вызовет интерес, — двойной, может быть, даже тройной интерес. Но следует ли этому радоваться? С точки зрения успеха — да, конечно! Но когда подумаешь, что масса юнцов обоего пола, вдохновляясь «эстетическим примирением» с самоубийством, будет разносить повсюду идеи старика Крамера, занося их порою (и всего чаще!) и туда, где они не могут встретить никакого сознательного и стойкого отпора, а вызовут лишь пассивное подчинение, — когда подумаешь обо всем этом, на душе становится тоскливо… Или у нас еще мало аномалий подобного рода? Следует ли еще облегчать к ним путь, перебрасывать *эстетический мост* к самоубийству?..

Как иллюстрированная философема, как яркая черта западного миросозерцания, драма Гауптмана очень интересна и поучительна. Но по пригодности ее для «общедоступной» сцены весьма сомнительна, и ее художественное действие на зрителей, в смысле внесения в их души гармонии и духовного света, весьма спорно.

### V

Во всяком деле должно быть свое начало, — именно свое, а не какое-нибудь вообще. А в таком рискованном предприятии, как учреждение нового театра, организация новой труппы, начало должно быть, конечно, очень и очень обдуманно. И, если угодно, Художественно-Общедоступным театром начало сделано умело, с верным расчетом, который теперь оправдан, и выпавшим на его долю успехом, — во многих отношениях вполне заслуженным успехом.

Сначала самое главное для театра было — привлечь внимание и заинтересовать публику, столь разборчивую, капризную, требовательную, вечно скучающую и жаждущую интереса публику, какова театральная. При этом, конечно, не приходилось уже быть очень разборчивым в выборе пьес и в оценке их по их внутренней, идейной стороне: «чем бы дитя ни тешилось, лишь бы»… не скучало. Теперь эта цель достигнута. Дитя не скучает и не плачет, так как ему дали именно те игрушки, которых оно просило. Пора, значит, приняться и за его воспитание. Ибо кто бы и что бы ни говорил, никогда театр не должен забывать своих высших задач, открывающихся там, где кончаются мелкие интересы и дешевая занимательность театральной бутафории. Ибо тот час, когда художник сцены скажет себе: «До высших задач мне дела нет, лишь бы публика шла и интересовалась», — тот час будет для него роковым. Он сам поставит цену своей «славе», хотя бы и шумной, но дешевой и в истории развития общественного сознания, — измеряемого повышенною меркой (а на достаточном отдалении от настоящего только такая мерка и останется), — совершенно бесследною.

Если Художественный театр есть действительная, а не мишурная и дутая сила, выросшая до высоких и ответственных задач истинного и великого искусства (а мы верим в это), то она должна проявить себя в постановке произведений крупных, положительных, возвышенных над колеблющеюся и подвижною сферой мелких «современных» интересов, в области общечеловеческого и вечного.

Конечно, Ибсены, — заграничные и наши доморощенные, — по-своему интересны, пикантны, ибо «современны», отвечают настроению. Но ведь это, говоря по правде, в сравнении с классиками все же лишь жалкая шумиха. Вся эта драматургия a la Ибсен поворачивает нашу современную литературу ко временам стародавним, и притом в странах некультурных. Так, — то есть афористично и «цветно», — писали и до сих пор пишут разве только китайцы… И вот мы, при всех своих прогрессах и цивилизациях, невольно «окитаиваемся» в смысле художественном и общественном, упрощаем и вместе, усиленною {212} культурой символико-декадентских настроений, затемняем ясный и великий смысл жизни…

А между тем истинные и истинно великие друзья и воспитатели человечества, со своими бессмертными творениями, остаются у нас в небрежении и нам чуждыми. К классикам у современной публики совсем нет вкуса. Пробудите этот вкус (ибо он несомненно есть) и развейте его, и интеллигентная Москва, а может быть и вся Россия, скажет вам за это большое спасибо, — за своих юнцов, за все то высокое и возвышающее, что вызывают в душе эти «вечные спутники»[[324]](#endnote-310).

И какая здесь задача, какой простор для применения дарований и знаний! Ведь это не то что сфотографировать какую-нибудь немецкую пивную или норвежский отель, чтобы затем фотографически точно, со внешнею правдивостью и внутренней пустотой его «инсценировать». Нет, здесь, в восстановлении далекого и великого прошлого, действительная и серьезная задача. Здесь открывается возможность служить действительную службу и науке, и искусству, и обществу.

Вот наши думы, навеянные слухами о предполагаемом репертуаре Художественного театра в ближайшем сезоне, наши опасения и искреннейшие пожелания почтенным деятелям заслуженно популярной сцены.

# **{****213}** Сезон 1901 – 1902

Премьеры Художественного театра в этом сезоне отличались тем, что были совершенными «новинками» для московской публики. «Дикая утка» Г. Ибсена (режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин, художник В. А. Симов) не только впервые появилась на русской сцене, но и для читателей Ибсена предстала в новом переводе П. Г. Ганзена, сделанном не с немецкого языка, а с норвежского подлинника. «Микаэль Крамер» Г. Гауптмана (режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский, художник В. А. Симов) до этого времени ставился лишь в середине прошлого сезона в Петербурге, в Театре Литературно-художественного общества, оставаясь Москве неизвестным. Сами же петербуржцы писали о спектакле без восторга: «Эта пьеса, вся пропитанная нервностью и переполненная сценами патологического характера, как известно, не имела успеха в Петербурге, чему немало способствовала плохая постановка, слабая срепетовка и довольно невыдержанная игра артистов труппы Литературно-художественного общества» (Н. Р‑ский «Панаевский театр». «Петербургский листок», 13 марта 1902).

Пьесы «В мечтах» Вл. И. Немировича-Данченко и «Мещане» М. Горького были только что написаны для Художественного театра. Обе поставлены К. С. Станиславским в декорациях В. А. Симова; режиссерами также были: В. В. Лужский («Мещане») и А. А. Санин («В мечтах»).

Хотя незнакомый репертуар уже сам по себе предполагает некие сценические открытия, Станиславский опасался творческого застоя и в своей актерской работе, и во всей деятельности Художественного театра в целом. «Например, теперь, когда приходится создавать новый репертуар будущего сезона, я чувствую себя нехорошо, — писал он в одном из апрельских писем 1901 года. — Боязнь повториться, боязнь остановиться в своем поступательном движении, заставляет и волноваться и страдать» (КС‑9. Т. 7. С. 398).

Однако опасность пришла с другой стороны. Для публики и театральной критики обе пьесы, Ибсена и Гауптмана, оказались слишком сложны, а порой и скучны. Еще до выхода первого спектакля П. М. Ярцев сомневался в его успехе, полагая, что в этом будет виновата и сама пьеса Ибсена: «“Дикую утку” едва ли ждет признание и “шум толпы”: некоторые сцены рискуют возбудить один смех своею эксцентричностью» («Театр и искусство», 1901, № 38). Возможно, такие предупреждения казались Станиславскому сделанными не без умысла, когда он писал: «“Дикая утка”, несмотря на участие только молодых актеров, удалась. Публика готова была заинтересоваться пьесой, но газеты поспешили испортить дело. Прибегали к неблаговидным приемам для того, чтоб подорвать доверие» (КС‑9. Т. 7. С. 425).

В действительности восприятие «Дикой утки» затруднялось тем, что критика путалась в попытках соединить символы пьесы с ее бытовой постановкой. Станиславский, {214} словно предчувствуя это, предлагал в финале режиссерского плана, как доходчивее показать происходящее: «Необходимо, как это ни грубо, — объяснить наглядно публике, что Грегор идет стреляться. Для этого я заставляю его брать револьвер. Иначе уши завянут от путаницы и споров в газетах и в публике» (КС № 18886. Л. 373 об.).

В «Микаэле Крамере» критику более всего заинтересовали три момента: исполнение К. С. Станиславским (Микаэль Крамер) и И. М. Москвиным (Арнольд Крамер) своих ролей, а также яркая режиссура сцены в пивном ресторане. В зависимости от того, чей образ (отца или сына) казался главным, выносили суждение о философии пьесы: она в первую очередь занимала рецензентов. «Что писали о самой пьесе, Вы не можете себе представить!» — ужасался Станиславский по поводу московских рецензий (КС‑9. Т. 7. С. 427).

Читая эту прессу, Чехов утешал художественников: «Вообще “Крамер” идет у вас чудесно, Алексеев очень хорош, и если бы рецензенты у нас были свежие и широкие люди, то пьеса эта прошла бы с блеском» (Чехов. Письма. Т. 7. С. 107).

Единственную надежду на правильное восприятие работы Художественного театра Станиславский неожиданно возложил на петербургских зрителей и рецензентов, с нетерпением ожидая предстоящие гастроли: «Я теперь в таком настроении, что все петербургское меня привлекает, а московское отталкивает» (КС‑9. Т. 7. С. 427).

Петербургская критика вряд ли его порадовала. Она разграничила постановку и исполнение им роли Микаэля Крамера. Самые влиятельные из тамошних критиков, Ю. Д. Беляев и А. Р. Кугель, хвалили спектакль, писали о его «редкой гармонии» (Беляев, «Новое время», 14 марта 1902), об «очень хорошей и честной, т. е. без кунштюков и подтасовок», режиссуре (Кугель, «Театр и искусство», 1902, № 12). Вместе с тем они не одобрили ни образа, создаваемого Станиславским, ни его актерской индивидуальности.

Пожалуй, один Импрессионист <Б. И. Бентовин> в «Новостях и Биржевой газете» (14 марта 1902) писал о том, что Станиславский глубоко проник в роль Крамера, основываясь на внутренних и внешних характеристиках, данных герою самим Гауптманом.

От стоящего среди петербургских критиков особняком А. Л. Волынского <Флексера> Станиславский получил письмо (взамен рецензии) после просмотра им спектакля «Микаэль Крамер». Он писал: «Опять, вероятно, в наших продажных газетах Вас будут обстреливать “компетентными” замечаниями и учить Вас искусству играть. Конечно, рутинеры Александринского театра и воплотители художественного мировоззрения “Нового времени” должны иметь в печати своих защитников. Но Вы знаете, что газетные люди всем своим шумом не могут заглушить правды» (13 марта 1902, КС № 7642). Для него «правда» заключалась в том, что Станиславский очаровал его «игрой, простой, глубокой и, так сказать, тихой», что он дал «русское воплощение идеям, которые особенно близки русскому сердцу». В дальнейшем Волынский продолжил практику писать Станиславскому, высказывая особое мнение и давая советы. Для Крамера он советовал не чуждаться проявления в роли пафоса, которым была сильна старая сцена. Станиславский ценил замечания Волынского — «всегда такие меткие и верные» (КС‑9. Т. 6. С. 448).

Вышедшая на сцене Художественного театра после «Микаэля Крамера» пьеса «В мечтах», будучи написана одним из руководителей театра — Вл. И. Немировичем-Данченко, вызвала повышенный интерес критики. До известной степени это был ревностный интерес коллег по перу, так как до Художественного театра автор пьесы был не только популярным драматургом, но и театральным критиком. Петербургские критики {215} Ал. Ожигов <Н. П. Ашешов> и Импрессионист <Б. И. Бентовин> сейчас же обратили внимание на зависимость драматургии Немировича-Данченко от влияния его любимых драматургов — Чехова и Ибсена.

Московские критики, за исключением ядовитого фельетониста Пэка <В. А. Ашкинази> с его сочинением «Плакали купецкие денежки» («Новости дня», 24 декабря 1901), не обостряли проблем. Н. Рок. <Н. О. Ракшанин>, EXTER <Ал. Введенский> искали компромиссы в оценке пьесы, писали о пользе бодрых и возвышающих мотивов примирения с жизнью. Я. А. Фин (<Фейгин>, «Курьер», 23 декабря 1901) писал о «триумфе сценической постановки», особенно в сцене юбилейного вечера в ресторане — удача, отмеченная многими рецензентами. П. М. Ярцев в «Московских письмах» («Театр и искусство», 1902, № 2), однако, высказал мнение, что режиссура спектакля задавила пьесу.

Немирович-Данченко, отмечая хорошие сборы со спектакля «В мечтах», а следовательно, интерес к нему публики, горестно констатировал: «Но “пресса” единогласно заявила, даже наиболее доброжелательная, что пьеса у меня “не вышла”» (ИП. Т. 1. С. 244).

«Мещане» М. Горького были ожидаемы более остальных новых постановок Художественного театра в сезоне 1901/02 года. Отвечая на упреки писателя П. Д. Боборыкина о предпочтении одних авторов другим, например Чехова и Горького всем остальным современникам, Немирович-Данченко писал: «Что касается Горького, то никто ему пьес не заказывал, но согласитесь сами — соблазнительна попытка создать из молодого талантливого поэта, хотя и романтической складки, нового драматурга» (ИП. Т. 1. С. 237).

На премьере, которая состоялась во время петербургских гастролей Художественного театра, возбужденное внимание к спектаклю проявляли не только демократические, но и правящие круги. Спектакль был показан всего четыре раза и потому получил пока немногочисленное освещение со стороны петербургской критики, более интересующейся смыслом пьесы, чем ее сценическим воплощением. Так, например, Рославлев <И. И. Колышко>, публицист, не отличавшийся чистотой репутации, ограничился по поводу постановки всего одной фразой: «Я присутствовал на спектакле, который иначе нельзя назвать, как философией в лицах» («Новости и Биржевая газета», 31 марта 1902). Далее он доказывал, что Горький вылепил своих героев не из жизни, а из философских идей.

Совершенно противоположное суждение высказал некто, скрывавшийся под буквой «Г» в «Петербургской газете» (28 марта 1902). Он утверждал, что «тенденциозность пьесы не бьет в глаза, а кажется жизненной случайностью». Этому «содействует игра артистов Московского Художественного театра».

Джемс Линч <Л. Н. Андреев> в связи со всеми этими рецензиями заявил, что «Мещане» в Петербурге неправильно поняты, что в них нет проблемы отцов и детей, а показано, что «мещанство просто меняет кожу» («Курьер», 31 марта 1902). Андреев подчеркивал, что в отзывах петербургской прессы «для московского читателя останется нечто… не то чтобы самостоятельное, а нуждающееся в легкой проверке».

Сезон 1901/02 года не прошел как без серьезной полемики, так и без интриг журналистов. Перед самым его открытием в газете «Новости дня» (3 сентября 1901) на тему конфронтации Малого и Художественного театров В. П. Преображенский выступил со статьей «Театральная распря». Уже из заглавия, почти повторяющего петербургскую статью Ченко <К. Ф. Одарченко> из «Нового времени» (14 февраля 1901) «Театральная {216} распря в Москве», понятно, что Преображенский занялся обсуждением той же проблемы.

Он осудил ожесточенность споров, препятствующую спокойному осмыслению происходящего. На самом деле обоими театрами движет исторический процесс, распоряжается сама жизнь, а не взаимная вражда.

Поэтому, по мнению Преображенского, и Художественный театр, подчиненный этому процессу, никак не следует принимать за «последнее, окончательное, решающее слово». В искусстве этот театр занят «воспроизведением среды, а не личности». Здесь его сила, и здесь его слабость. Подобными выводами Преображенский вносил свою лепту в уже известную дискуссию П. М. Ярцева и А. Р. Кугеля об «искусстве будней» и «буднях искусства».

Однако эти его заключения, нисколько не умаляющие реформы Художественного театра, были встречены Станиславским с обидой. Приняв во внимание и другие отклики Станиславского на разные статьи, можно сказать, что в целом он не был удовлетворен театральной критикой в этом сезоне.

Интригующими были появившиеся во второй половине сезона 1901/02 года слухи о внутреннем преобразовании Товарищества МХТ и уходе нескольких артистов, из которых наибольшей величиной был тогда А. А. Санин, а вовсе не В. Э. Мейерхольд, тоже покидавший труппу.

В первой части своей реплики по этому поводу «Кстати» В. А. Ашкинази («Новости дня», 17 февраля 1902) толково излагал «проект предполагаемых перемен», но во второй части счел нужным иронизировать над секретностью происходящих внутри театра дел и сопереживать А. А. Санину.

В то же время в газетах появилось множество информации о переустройстве МХТ, заканчивавшихся сочувственными словами Санину или описанием прощания с ним публики после спектакля. Все это отражало внутренние сложные взаимоотношения в труппе и в руководстве и то, как понималась сама реформа Товарищества.

Суть ее была в том, что в члены Товарищества впервые приглашался ряд ведущих артистов. Выбор достойных происходил не демократически, не голосованием, а путем назначения со стороны руководства театром. В обществе разнеслось, что главным назначающим был С. Т. Морозов, поскольку он не только возглавил Правление Товарищества, но открыл кредит всем членам Товарищества для внесения ими паев в общее дело.

«Меценат разгоняет “дворницкую”. Удастся ли ему собрать коллекцию графов и маркиз? — Вопрос» — писало в информации без авторской подписи «Русское слово» (14 февраля 1902), не имеющее представления о сложности ситуации.

В. М. Дорошевич, постоянно испытывавший неприязнь к купечеству, покровительствующему искусству, разразился фельетоном «Искусство на иждивении» («Русское слово», 17 февраля 1902). По поводу него О. Л. Книппер писала: «Хватил не в тон немного. Болтают везде очень много и много глупостей. Нехорошо это» (Переписка Чехова и Книппер. Т. 2, С. 331).

Для того чтобы судить об этих событиях, нужна была временная дистанция и знание дальнейших творческих судеб их участников. Кроме того, журналисты, искушаемые любопытством к тому, что происходит внутри закрытых стен, на самом деле не имели потребности наблюдать создание совершенно нового принципа ведения театра, его администрации и экономики.

## **{****217}** 1. В. П. <В. П. Преображенский>[[325]](#endnote-311) Театральная распря «Новости дня», М., 1901, 3 сентября

Вот уж два года, как театральная Москва резко разделилась на две враждующие непримиримые партии… И эта усобица в области сценического искусства, почин которой положен Художественно-Общедоступным театром, не только не утихла и поныне, но от времени до [времени] разгорается с новой силой и страстностью, захватывая в свои ряды и деятелей сцены, и прессу, и публику[[326]](#endnote-312)… Аза последний сезон эта горячка передалась даже отчасти и Петербургу, где, кажется, тоже поломано было немало перьев и в защиту, и против новых течений в театральном искусстве, выразителем которых считается новый частный московский театр…

И, по обычаю, Москва переусердствовала… Турнир двух лагерей проникнут такою страстностью и нетерпимостью, столько случайного, мелочного, второстепенного, порою даже прямо личного, вторгалось в оценку «старых» и «новых» течений, что если бы свежий человек на основании слышанного и читаного пожелал составить себе определенное представление о предметах спора, то ему осталось бы в конце концов лишь развести руками и отказаться от своего намерения… Одни готовы были пустить насмарку все прошлое русского и, в частности, Малого театра и неистово восклицать: «Нет театрального бога, кроме Станиславского, и Немирович-Данченко — пророк его!..» Другие, наоборот, не хотели видеть в деятельности молодого театра ничего, кроме тех — подчас действительно комических — преувеличений и увлечений, которым платили и платят дань руководители этого театра… В результате постепенно выработался такой взгляд, что сочувственное отношение к обоим главным московским театрам — нечто невозможное, недопустимое: хваля один театр, надо непременно порицать другой, и признание достоинств одного обязывает к огульно отрицательному отношению к другому. Имена Малого и Художественного театра превратились в своего рода знамена, в те красные платки, которыми во время боя быков размахивают тореадоры: достаточно было мелькнуть в воздухе одному из этих знамен, чтобы собеседник моментально пришел в состояние ража… И только немногие более умеренные, подобно Агафье Тихоновне, лишь благодушно вздыхали о том, что нос Ивана Кузьмича нельзя приставить к губам Анучкина[[327]](#endnote-313)…

Но, кажется, теперь, когда уж более или менее улеглись первые впечатления и увлечения, когда достаточно выяснилась и определилась физиономия молодого театра, можно и должно от страстной партийной полемики, от восторгов и негодований перейти к более спокойной оценке «старых традиций» и «новых слов» в сценическом искусстве, поскольку таковые находят себе отражение в деятельности Художественного и казенных театров.

Ни одно явление (не исключая и фактов из области искусства) нельзя брать, рассматривать и оценивать обособленно от той среды, от тех условий, среди которых оно создалось и возникло. И на Художественный театр нельзя, мне думается, смотреть как на какое-то случайное, по капризу судьбы или отдельного лица свалившееся на нас явление, как на какое-то откровение, ниспосланное свыше. Мне думается, что Художественный театр, — {218} намеренно или бессознательно, — выполняет лишь ту миссию, те функции, которые отчасти подсказываются и жизнью, и современным состоянием искусства вообще. Он, — может быть, даже вопреки воле его основателей и руководителей, — является продуктом той силы, которую я назвал бы *нивелирующей силой* эпохи…

Жизнь все больше и больше обезличивает людей, лишает их ярко выраженной индивидуальности, все больше и больше подводит их под один общий нивелир… Еще там, за пределами так называемого культурного круга, быть может, сохраняются яркие, цельные натуры, люди сильных чувств, непоколебимой воли, резко очерченных убеждений — люди, уберегшие свое «я» от этой беспощадной нивелирующей силы.

По крайней мере, некоторые из современных писателей хотят уверить нас в этом. Но в так называемой интеллигентной среде все реже и реже встречаются *личности*, все больше и больше люди становятся похожими друг на друга, все сильнее и сильнее стираются с их физиономии черты индивидуальности. *Среда* доминирует над личностью, герой затеривается в толпе, поглощается однородною массою…

И современная литература волею-неволею идет в этом отношении по стопам действительности… Жалобы на ее бесцветность стали общим местом. Но едва ли эти жалобы можно целиком отнести на счет бесталанности авторов, не умеющих уловить и воспроизвести ничего яркого, цельного, оригинального: его нет или очень мало и в самой жизни или, по крайней мере, в тех ее сферах, которые подверглись нивелировке… Не только у авторов бездарных, но и в произведениях бесспорно талантливых писателей вы почти не встретите ни одного героя, физиономия которого врезалась бы в вашу память: отдельные личности сливаются между собою, и остается лишь воспоминание среды, массы. Возьмите хотя бы такого писателя, как Чехов, — писателя крупного таланта и притом особенно хорошо схватившего дух современной русской интеллигенции: скажите по совести, много ли *лиц*, выведенных Чеховым, сохранилось в вашем воспоминании? И не доминирует ли над ними общее впечатление того круга, той среды, в которой лица эти живут и действуют?..

Не станем вдаваться в оценку этой характерной черты современной жизни и литературы… Дело не в том, по сердцу ли и по вкусу ли она нам, но она — существует, она — факт, с которым приходится считаться. И это — факт настолько крупный и значительный, что он успел уже вызвать реакцию, протест, сочувствие которому со стороны многих ясно свидетельствует о том, как ощутительно и тяжело для них воздействие этой нивелирующей силы.

Ницшеанство, поворот к романтизму, даже разнообразные формы декадентства (при условии, если последнее — искренно, а не является простым кривляньем и ломаньем) — все это протест индивидуальности против обезличивающей нивелировки, все это невольный крик личности, задавленной массою, средою, жаждущей уберечь свое «я»…

Да и не в одной литературе отражается эта характерная черта современности. В музыке гармония (массовое начало) все больше и больше доминирует над мелодией (начало индивидуальное). Русские художники безуспешно ищут в современной действительности тем, центром которых была бы человеческая личность (портреты, конечно, в счет не идут) и все больше и больше культивируют пейзаж и так далее.

Мне кажется, что и Художественный театр является в этом отношении своего рода знамением времени, одним из отражений и разветвлений этого общего течения {219} в жизни и искусстве. В этом — и его сила, в этом — и его слабые стороны.

Быть может, я приписываю руководителям Художественного театра такую тенденцию, которая им в действительности не свойственна, но мне представляется, что их задача, их цель — воспроизведение *именно среды, царящей над личностью*, нивелирующей последнюю и ее неизбежно обесцвечивающей… Ведь недаром же (если не считать трагедию гр. А. К. Толстого, имевшую колоссальный успех везде, где бы она ни ставилась и кто бы ее ни разыгрывал) главным (и наиболее заслуженным) своим успехом этот театр обязан пьесам Чехова, поэта обезличенной интеллигентной массы.

Такая задача имеет, несомненно, полное право на существование, хотя бы уже по одному тому, что она диктуется самим временем, отвечает его доминирующим течениям. Разумеется, цели искусства далеко не исчерпываются ею, как не исчерпываются они вообще характером того или иного исторического момента. Но в *данное* время осуществление такой задачи как нельзя более отвечает потребности.

И в пределах этой цели молодой театр в очень большой мере оправдывает оба свои названия, и «общедоступного», и «художественного»… Он держит зрителя (я имею в виду среднего интеллигентного зрителя) в кругу его обычных будничных чувств, настроений и мыслей… Он не поднимает зрителя над уровнем житейской повседневности, но, может быть, именно поэтому он ближе и его уму, и его сердцу, он особенно доступен и понятен для каждого… И достигается это действительно художественным воспроизведением среды не только в смысле внешней обстановки, но и в смысле передачи тех психологических мелочей, из которых складывается будничный быт интеллигента… В этой области облюбованные театром средства большею частью вполне соответствуют цели, и его сценические теории если не целиком, то в значительной мере допустимы.

По совести говоря, я не слишком-то верю той, довольно, впрочем, распространенной в публике легенде, будто одним из основных принципов этого театра является полное отрицание талантов, как чего-то если не вредного, то, во всяком случае, не особенно нужного на подмостках. Легенда эта не мирится уже с тем фактом, что в труппе Художественного театра кроме любящих свое дело, добросовестных и умных работников есть несколько прямо даровитых артисток и артистов, которых не только не устраняют из труппы, но которые, наоборот, занимают в ней с каждым днем все более и более крупное положение. Мне кажется скорее, что данный театр и остановился именно на цели — воспроизведения среды, а не личности потому, что выдающиеся сценические дарования стали редки.

«Талант — прекрасен, и с ним можно достигнуть многого!.. Но талантов — мало, и они капризны… Постараемся же сделать меньшее, не ставя себя в зависимость от появления талантов и их сговорчивости…» — вот, мне кажется, та действительная формула, которой держится Художественный театр. Цель приноравливается к возможным и доступным средствам, но таковые отнюдь не выдвигаются как единственные и исключительные. Так, по крайней мере, хотелось бы думать.

И раз поставлена такая цель, — пожалуй, *можно* обойтись и без выдающихся сценических талантов. Личность, яркая индивидуальность, герой (драматический или комический, все равно) требуют от артиста, их воспроизводящего, таких природных свойств, такой натуры, такой способности не только чуткого понимания, но и яркого воплощения, которые не присущи каждому, которые составляют удел особо одаренных людей. Иное дело — воспроизведение среды, где личность стоит на втором плане, подчинена целому, подавляется им. Тут мелодия уступает место гармонии; здесь на первом плане стоит соблюдение {220} перспективы, пропорциональность отдельных частей, общий тон и колорит, а не яркость отдельных обликов; и воплощение отдельной личности, — тронутой нивелиром, потертой средой, — доступнее, легче, не требует исключительного дарования; понять роль, уметь воспроизвести внешние ее черты, обладать способностью передавать душевные движения среднего, серенького человека да не вылезать назойливо на первый план, уметь подчиняться требованиям целого — вот те свойства, которые главным образом требуют от артиста в пьесах «среды». Центр тяжести переносится здесь с отдельных исполнителей на того, кто руководит сценической картиной в ее целом. Я готов даже допустить, что крупное, оригинальное и яркое сценическое дарование может оказаться, не скажу — лишним (по мне, талант никогда и нигде не бывает таковым!), но иногда стеснительным, не ко двору для театра, поставившего себе данную цель… Такому дарованию станет душно и тесно в отведенных ему рамках; артист невольно вносит свое личное творчество в облик изображаемого лица и — неизбежно столкнется с режиссерским жезлом, нивелирующим артистов так же, как жизнь нивелирует людей…

И в пьесах среды режиссеры Художественного театра — несомненные, хотя порой и увлекающиеся художники, соединяющие внимательность изучения, чуткость понимания среды с ярким и интересным ее воспроизведением. В таких пьесах им нельзя поставить даже в упрек того, что они уж слишком большое значение придают внешней обстановке, mise en scène: в характеристике быта, житейской повседневности оно играет далеко не последнюю роль, дополняет и оттеняет психологию будничной жизни серых людей… И не в том беда, что, располагая богатым и разнообразным арсеналом средств в этом отношении, руководители Художественного театра иногда чересчур много и часто ими пользуются, ослабляя впечатления зрителя, иногда даже надоедая ему. Гораздо хуже то, что *средства* порой обращаются для них в самую *цель*, что сценические кунтштюки и эффекты преследуются an und fur sich [сами для себя — нем.], что пьеса превращается в простую канву для причудливых и произвольных режиссерских узоров, которые, может быть, и занимательны сами по себе, но заслоняют собою, а то и прямо извращают внутренний смысл и дух произведения…

Здесь мы уже соприкасаемся с отрицательными сторонами данного театра, увы! — довольно многочисленными…

Многие из них, безусловно, отсутствовали бы, если бы Художественный театр строже придерживался намеченных выше рамок, не вносил бы в свой репертуар таких произведений, в которых на первом плане — личность, герой, яркая индивидуальность, Даже в пьесах среды наиболее сочные, красочные фигуры нередко тускнеют в исполнении артистов этого театра, и яркие, темпераментные моменты выходят либо бледными, либо напряженными. Тем опаснее для театра драмы личности, и, ставя их на своих подмостках, Художественный театр часто далеко не оправдывал своего имени: ведь нельзя же назвать художественным исполнение пьесы, если *именно* благодаря *исполнению* зритель уносит из театра впечатление совершенно обратное тому, которого хотел автор, которое должно получаться.

И если бы Ибсен и Гауптман услыхали те отзывы о своих героях, которые довелось слышать пишущему эти строки на представлениях «Эдды Габлер» и «Одиноких», то едва ли они остались бы довольны… А между тем в устах зрителей, не знакомых раньше с этими произведениями и познакомившихся с ними впервые на подмостках Художественного театра, эти отзывы были во многом справедливы: вместо яркой индивидуальности, вместо личности перед вами были только {221} притворяющиеся и немножко ломающиеся безличности… Даже «Штокман» удовлетворил не всех, хотя главный упрек, обращаемый к г. Станиславскому по поводу собственно этой роли, едва ли справедлив. Но по отношению к другим ролям, другим постановкам он далеко не лишен основания. Я говорю о стремлении немножко *принижать* героев пьесы… Я не знаю, чем обусловливается это стремление, боязнью ли впасть в ходульность и ложный пафос, привычкой ли играть в пьесах среды с их сереньким, не крупным душевным обиходом, или просто необходимостью приноравливать изображаемое лицо к уровню дарования своего и своих сотрудников, — но г. Станиславский и в качестве артиста, и в качестве режиссера немножко грешил этим и в те времена, когда он еще стоял во главе Общества искусства и литературы[[328]](#endnote-314)… Говорят, это и есть истинный реализм, очеловечение роли… Так ли? Не есть ли это лишь увлечение внешним реализмом, внешним обликом изображаемого лица, в ущерб реализму внутреннему, духовному? Свет не клином сошелся, и не одни же половинчатые люди, люди получувств, люди, лишенные яркой, сильной и горячей души, наполняли и наполняют вселенную…

И особенно обидно, когда этот своеобразно понимаемый реализм прилагается к произведениям, в которых бьет родник чистой поэзии. Он погубил бедную, изуродованную «Снегурочку», которая из прелестной, полной лиризма весенней сказки превратилась на подмостках Художественного театра в какую-то громоздкую, неуклюжую историко-этнографическую выставку.

И эти ультрареалистические стремления тем менее понятны, что тот же Художественный театр так любит увлекать за собою зрителя в туманные дебри символизма… Как примирить это?..

Но в пределах указанной выше цели Художественный театр, во всяком случае, представляет собою интересное и ценное явление в жизни современного искусства. Не нужно забывать лишь о том, что искусство вообще и сценическое в частности далеко не исчерпывается той областью, в которой этот театр достиг таких быстрых и в большой мере заслуженных успехов. Кроме настоящего у искусства, по счастью, есть и прошлое, и притом — вечное прошлое. Да и в настоящем — наряду с теми течениями, которые я наметил выше, — и в жизни, и в искусстве живут и действуют иные силы, бьют иные струи. А стало быть, и нельзя видеть в деятельности Художественного театра и ее принципах какое-то последнее, окончательное, решающее слово, нельзя отождествлять цели искусства вообще с намеченною им задачею. Это — только один их уголков театрального искусства, поле которого много шире, много просторней и вольнее. Но об это — до следующего раза.

## 2. Я. А. Ф‑ин <Я. А. Фейгин> Художественный театр. «Дикая утка», драма в 5 действиях Г. Ибсена «Курьер», М., 1901, 21 сентября

Как это ни печально, но большинство публики, даже той публики, которая страстно любит театр, знакомится с произведениями таких крупных писателей, как Ибсен, только с появлением их на подмостках какой-либо сцены. «Дикая утка» {222} написана 30 лет тому назад, и тем не менее она была для очень многих, присутствующих на первом представлении драмы в Художественном театре, «новинкой». Этим взглядом на драму, написанную уже давно, как на «новинку», объясняется и отношение к ней зрителей. Они вполне подчиняются тому, что дает им сцена, они смотрят на драму под тем углом зрения, который выработан данным театром. И если драма понята артистами неправильно, то этому неправильному толкованию вполне подчиняются зрители.

На первом представлении «Дикой утки» этот гипноз зрителей чувствовался особенно сильно. Благодаря тому, что, по толкованию Художественного театра, «Дикая утка» Г. Ибсена есть прежде всего и, пожалуй, исключительно (?) бытовая драма, роль, например, Яльмара Экдаля[[329]](#endnote-315)низведена на степень чуть ли не мелкого хвастунишки, враля, — публика с особенным удовольствием встречала взрывом смеха те слова Яльмара, которые, при иной интерпретации этого характера, могли бы вызвать чувство глубокого сострадания, даже ужаса перед той чудовищной паутиной жизненной лжи, которая опутала с ног до головы этого глубоко жалкого человека. «Выродок» доктора Штокмана, Грегерс Верле, мечтатель, ушедший в одну мечту — исправить жизнь современного ему общества, погрязшего в тине лжи и самообмана, светом правды, — неудавшийся проповедник истины, в интерпретации артиста Художественного театра[[330]](#endnote-316) потерял все эти основные черты указанного характера, и перед зрителями прошел совершенно непонятный, малоинтересный и по внешнему образу, и по внутреннему духовному содержанию мужиковатый добряк, которому лишь по *наивности* или полной умственной ограниченности вздумалось рассказать молодому Экдалю о том, что жена Экдаля, Гина, имела раньше, до брака, связь со стариком Верле.

Доктор Реллинг, возведший ложь жизни в степень величайшего блага для современного общества, циник, слова которого холодным ужасом должны сковывать сердца зрителей, в изображении артиста Художественного театра[[331]](#endnote-317) претворился в *симпатичного* эскулапа, которому публика готова была искренно сочувствовать.

В постановке «Дикой утки» на сцене Художественного театра повторилась та же ошибка, что и в постановке в прошлом сезоне драмы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Идейная сторона драмы, в которой, по моему грешному разумению, заключается основной интерес к произведениям Ибсена, был беспощадно принесен в жертву бытовой драме[[332]](#endnote-318). И поэтому вся драма, почти целиком, ушла далеко, далеко, на задний план, она скрылась на тот невидимый для зрителя чердак, который устроил декоратор[[333]](#endnote-319) для изображения жилища Экдалей, и на видимом для зрителей фоне проходила комедия местами непонятная, местами достаточно веселая и местами достаточно слезливая. Не слезы следовало артистам вызывать в драматических местах «Дикой утки», а чувство ужаса, чувство беспредельного смятения от развернувшейся перед нами ужасающей картины царства лжи.

От Художественного театра, заставившего нас так полюбить его за его вдумчивую, серьезную, истинно художественную работу, мы вправе были ожидать значительно большего, чем то, что дал нам этот театр в «Дикой утке» Г. Ибсена.

Даже в смысле постановки драмы мне приходится отметить некоторые недочеты. Так, в декорации первого акта совершенно непонятно большое окно на правом закруглении комнаты в доме Верле. Откуда идет свет в это окно? Ведь гости, выходя из средней двери, идут направо, следовательно, за стеной должно предполагать продолжение квартиры, — при чем {223} же тут это красивое, все в vitrage[[334]](#endnote-320) окно? В квартире Экдалей мне кажется неудачной компоновка чердака над комнатой с нескончаемой лестницей, по которой приходится карабкаться. По мысли Ибсена, чердак должен быть почти на уровне жилой комнаты, он должен быть *виден* зрителям. Перед зрителем должна пройти вся убогая обстановка *лжи*, в которой старик Экдаль видит олицетворение *свободной* жизни в лесных пространствах, а маленькая Эдвиг — свободную, необъятную глубину моря, в которой живет ее любимица, хромая, ожиревшая свободолюбивая «дикая» утка.

Теперь вопрос. Могла ли бы драма Ибсена при более широком идейном толковании рассчитывать на большой успех на сцене? Несомненно, при таком толковании пьеса заинтересовала бы зрителей значительно глубже; на первый план, как это и следует, выступила бы фигура Грегерса Верле, а не Яльмара Экдаля, но все-таки большого сценического успеха эта драма не могла бы иметь. Из всех драм Ибсена она, пожалуй, одна из наименее сценичных и наиболее трудно исполнимых.

При всех недочетах, как в интерпретации, так и в некоторых, указанных здесь деталях постановки, мы обязаны отметить и светлые стороны. Прекрасно исполнила роль Гины г‑жа Муратова[[335]](#endnote-321). Ей мы отводим, по всей справедливости, первое место из всех исполнителей. Если к Яльмару Экдалю предъявить только те требования, которые предъявил к обрисовке этого характера Художественный театр, то более яркого исполнителя, чем г. Качалов, и придумать трудно. Беда лишь в том, что вряд ли может заинтересовать истинных ценителей творчества Ибсена то толкование роли Яльмара Экдаля, которое дал ей Художественный театр. Очень душевно, чересчур, может быть, *наивно* передает роль маленькой Эдвиг г‑жа Гельцер[[336]](#endnote-322). Образ этой чудной девочки рисуется мне в менее наивных красках, с печатью большей вдумчивости на мечтательном лице, но и в исполнении г‑жи Гельцер сквозило искреннее чувство, в особенности в более драматических сценах. Напрасно лишь злоупотребляет г‑жа Гельцер одним жестом: вскакиванием непременно с ногами на колени отца. Г. Артему не удался образ старика Экдаля. Трагизм личности совершенно отсутствовал, а без этого чувства трагизма старый Экдаль малоинтересен.

Об исполнении г. Громовым роли Грегерса Верле мы достаточно сказали в начале этой заметки. Роль эта, безусловно, не удалась, да она и не в средствах артиста. Старого Верле, разбогатевшего всякими неправдами буржуа, к которому из-за богатого стола ходят аристократы, играл аристократ г. Вишневский. Вряд ли это правильно. Старый Верле рисуется мне в образе выскочки, parvenu, а не в образе генерала «штатского», каким играет его г. Вишневский.

## 3. Н. Р‑н <Н. О. Ракшанин> По театрам. Еще о «Дикой утке» «Московский листок», 1901, 22 сентября

Отбросьте навязанный драме «Дикая утка» ее автором символизм, и вы получите широко написанную бытовую картину с глубоко философским, общечеловеческого значения выводом. А это уже само собой диктует план воплощения драмы на {224} сцене. Художественный театр так понял свою задачу и в этом направлении великолепно ее осуществил[[337]](#endnote-323). По мере того, как перед зрителями развертывалось полотно картины, характерные бытовые черты ее выступали все ярче и ярче, условный реализм пьесы отодвигался на задний план, а жизнь реальная все более и более захватывала зрителя, перенося его в своеобразные условия существования и людских отношений родины Ибсена[[338]](#endnote-324). Широкая бытовая картина являлась глазам зрителя с любовью и высоким мастерством выписанной во всех подробностях, но эта детальная выписка ни на одну секунду не затемняла основной, доминирующей надо всем вдохновенной проповеди поэта. Напротив: типичные, художественно очерченные условия серого существования средних людей, с головой погрязших в болотную тину житейской лжи, великолепно способствовали именно тому, что философия пьесы становилась особенно яркой и выпуклой. Иными словами, Художественный театр остался верен обычным художественным приемам своим, так гениально проявившимся особенно при постановке «Доктора Штокмана»: самостоятельное творчество театра осталось тут таким же свободным, но свобода эта целиком, как и при прежних постановках, была направлена исключительно к пущему красноречию поэтического ибсеновского гимна правды.

На мой взгляд, это представляется единственно возможной формой воплощения «Дикой утки» на сцене: невзирая на глубокую идейность своих произведений и даже на несомненное стремление к символизации, Ибсен, — возможно, что и без заранее обдуманного намерения, — является бытовым писателем в самом точном значении этого слова. Мне думается даже, что в этом отношении Ибсен не бог весть как далеко ушел от нашего Островского: разница между творчеством того и другого заключается лишь в том, что у Ибсена философия жизни выступает отчетливее. У него бытовая картина — это необходимый фон для широкого идейного замысла. Но фон совершенно *необходимый*. Отнимите у ибсеновских пьес их бытовые черты — философия их утратит очень много в убедительности, красноречии, яркости. И Художественный театр избрал самый верный прием для представления Ибсена на сцене: постановка «Дикой утки» лишнее тому доказательство.

Тут будет уместно отметить оригинальность требований, которые предъявляются порой пошедшему совершенно обособленной дорогою Художественному театру. Произведения, подобные драме «Дикая утка», совершенно ошибочно причисляемые к произведениям символическим, должны быть, мол, и поставлены на сцене, *как символ*. Спрашивается: как должен быть поставлен на сцене символ? Дорогою ценою можно было бы уплатить за самое поверхностное указание в этом направлении… Далее многие желали бы, чтобы при постановке «Дикой утки» допущена была драматизация даже несомненных комических положений, — зачем это требуется? Для соблюдения специфических ибсеновских настроений? Да кто же это предрешил, что Ибсену не свойствен *смех*!.. Отнять у Ибсена это сильнейшее оружие писателя, значило бы оказать ему величайшую несправедливость. Возьмите для примера фигуру Яльмара из «Дикой утки» — это высококомическая фигура, и г. Качалов прекрасно делает, великолепно оттеняя наиболее комические элементы ее. Едва ли можно сделать из Яльмара фигуру драматическую, как это хотелось бы мрачным критикам Ибсена, по-видимому, совершенно не замечающим бытовых черт его творчества: мудрено драматизировать серьезно человека, весь внутренний мир которого целиком зависит от вкуса бутербродов… {225} Но если бы даже такая драматизация и оказалась возможной, драма от нее только проиграла бы; получилась бы неопределенность впечатления — самая идейность пьесы значительно потускнела бы. Таким образом, замысел г. Качалова надо признать совершенно правильным, единственно возможным в стиле пьесы, а исполнение замысла — бесподобным. Задача артиста значительно была бы облегчена, если бы он соблазнился шаблоном драматизации, но г. Качалов доблестно пошел на более трудное и менее благодарное. И в блестящем исполнении этой трудной задачи — его высокая художественная заслуга.

Рядом с ним должно поставить г‑жу Муратову, исполнительницу роли Гины. Сколько ума, сколько художественного такта, какое мастерство в сложной лепке фигуры!.. Тут что ни штрих — то художественная подробность, что ни взгляд, то целое откровение. В общем — необыкновенно внешне типичная бытовая фигура средней женщины и колоссальная внутренняя житейская драма. Другая важная женская роль — роль 14‑летней Эдвиг, — в руках г‑жи Гельцер, подобно г‑же Муратовой впервые появляющейся в ответственном положении на сцене Художественного театра. У маленькой Эдвиг громадный диапазон чувств и душевных отзвуков — и вместить этот диапазон может лишь богато одаренная артистическая природа. Г‑жа Гельцер вместила — и если порой в ее исполнении чувствовались скачки или в иных моментах в детском лепете звучала деланность тона, то в общем артистка создала трогательный и хрупкий образ хрустальной чистоты. И труппу театра можно от души приветствовать с новым приобретением.

Г. Громов в роли Грегерса гораздо менее меня удовлетворил, хотя у публики первого представления он имел несомненный успех. Грегерс — олицетворенное вдохновение убежденности. Это носитель истины, искатель правды, пропагандист идей справедливости и менее всего маньяк, а у г. Громова выходил маньяк по преимуществу. Порой этот маньяк резонировал, порой довольно тупо пер против рожна, но нигде не был убежденно вдохновлен. И думается мне, что это был большой недочет исполнения, значительно ослабивший общее впечатление… Почти то же можно сказать и относительно исполнения роли старого Экдаля г. Артемом. У г. Артема прекрасный комический талант, а старик Экдаль, пожалуй, единственно действительно трагическое лицо пьесы… Получилось недоразумение. А г. Станиславский создал бы из Экдаля колоссальную фигуру… Отмечаю затем прекрасное исполнение г. Санина (Реллинг) и большую выдержку г. Вишневского в роли коммерсанта Верле.

Поставлена драма прекрасно. Обстановка первого акта — кабинет Верле — полна красоты и тонкого изящества. Такой обстановки мы еще не видывали. Все остальные акты дают квартиру Яльмара с таинственным чердаком наверху. Из‑за этого чердака очень много спорят: по ремарке Ибсена — он рядом с квартирой, в Художественном театре — он там, где чердаку и быть надлежит: над квартирой. Я думаю, что зритель только выигрывает оттого, что более чувствует, чем видит этот таинственный чердак. Было бы много хуже, если бы полутемный чердак в течение четырех действий черным пятном мозолил глаза зрителю, — режиссер обязан считаться с условиями сцены и зрительного зала. А упрекая, надо все-таки думать: это обязательно и для рецензентов…

## **{****226}** 4. П. Ярцев Московские письма «Театр и искусство», СПб., 1901, № 40

На сцене Московского Художественного театра была представлена «Дикая утка» Ибсена. Шла пьеса в высшей мере необычная по построению и по приемам выражения своих идей, театру предстояло преодолеть величайшие трудности. Это был спектакль исключительный, и можно было ожидать, что в публике он возбудит одно досадное недоумение. На самом деле произошло нечто странное, нелепое, почти оскорбительное: «Дикая утка» сыграна и имела самый заурядный средний успех[[339]](#endnote-325).

Разбираясь во впечатлениях от этого спектакля, очень сложных и многообразных, не так трудно указать на его недостатки, но было бы слишком поспешно отнести их к Художественному театру. Нужно знать, в какой мере современная сцена располагает средствами передавать истинный смысл таких произведений, как «Дикая утка». Спектакль 19 сентября дает хороший материал для суждений об этом вопросе.

Безусловно, играли Ибсена и играли очень хорошо: его слова, хорошо понятые и хорошо продуманные, его фигуры, воспроизведенные с талантом и чутьем, его ум — холодный и определенный. В отношении «внешних подробностей» «Дикая утка» была так обставлена, как это может сделать Художественный театр с его приемами, с талантами его руководителей, с массою времени и труда. Все было сделано для того, чтобы «Дикая утка» была наиболее умно и цельно иллюстрирована на сцене.

Но из пьесы как бы вынули душу Ибсена — нежную и наивную, капризную и мечтательную — душу художника, для которой, как для души ребенка, мир вечно полон прекрасных грез и чудесных тайн. Можно сказать, каким образом это произошло и почему от драмы Ибсена остался на сцене один холодный остов, но нельзя и предположить, чтобы этого не чувствовал — и безмерно полнее и сознательнее — Художественный театр. Он просто не мог сыграть «Дикую утку», или «Дикую утку» вообще нельзя сыграть. Ее нельзя играть — это будет ближе к истине.

Пьесу раскрыл до полной ясности реализм исполнения, но он же и убил в ней душу. Фигуры Ибсена вышли настоящими до такой очевидности, что было бы последовательно принести на сцену и показать публике и «настоящую дикую утку». На фоне бытовой картины совершенно стерлись тонкие краски символизма, но кто может указать, что и как нужно было сделать, чтобы их сохранить? Это такое бесконечно трудное дело, и Художественный театр можно бы упрекнуть только за то, что он поторопился с постановкою этой пьесы. Это потому, что в некоторых деталях уже и теперь мелькают и удачный тон, и блестящий прием для настоящего исполнения «Дикой утки» на сцене.

Вся трудность задачи заключается в том, что «Дикая утка» — поэтический сон в будничной обстановке. Мы часто видим сны, полные самых реальных подробностей, но всегда за ними чувствуем неуловимые, непередаваемые краски и таинственный смысл. С одной стороны, Яльмар Экдаль, Грегерс Верле, Эдвига — безусловно, то, что в них изображается на сцене Художественного театра. Яльмар — глупый, слабый человек, Грегерс — тупица, и про ему подобных сложена пословица: {227} «Пошли дурака Богу молиться, он рад лоб расшибить». Эдвига — болезненная, мечтательная девочка. И на чердаке действительно сидит и жиреет раненая птица. «Оставьте маленьким рядовым людям ложь и слепоту, когда они ими по-своему счастливы» — такова и мысль драмы, с одной стороны.

Но в «Дикой утке», как в отчетливом сновидении, за ясными красками просвечивают странные таинственные тона, за определенным смыслом скрыт туманный, но неотразимо привлекательный высший смысл.

<…>[[340]](#endnote-326) Призрачный лес, созданный человеческим воображением, может быть прекраснее и правдивее настоящего леса в горах. Можно молиться за простую раненую птицу как за идеал свободной и прекрасной жизни и предпочесть умереть, лишь бы она существовала. Можно привлекать людей непосредственным эгоизмом животного (Яльмар) и отталкивать их мертвыми буквами надуманных идеалов (Грегерс). Можно иметь в душе чуткую больную совесть и умереть. Можно носить в себе «дикую утку» наивного творческого воображения и остаться жить. За определенною практическою мыслью пьесы в туманных красках вырисовывается зерно высшей идеи, перед которой маленькая житейская правда и маленькая житейская ложь одинаково ничтожны.

Возможно и иначе чувствовать символизм «Дикой утки», но нельзя миновать его: он органически связан с этою пьесой. На сцене Художественного театра он был настолько слабо выражен, что прошел почти незамеченным. Осталась интересная бытовая пьеса, очень длинная, очень однообразная и далеко не совсем «Дикая утка» Ибсена. Публика скучала, но аплодировала — сначала с оживлением, под конец очень вяло. Многие ушли, не дождавшись последнего акта.

Трудно сказать, что бы вышло, если бы «Дикую утку» играть не в столь определенном бытовом тоне. Г. Качалов (Яльмар) явно злоупотреблял реальными подробностями, но г. Громов (Грегерс Верле) очень близко подошел к загадке и в этом грузном человеке с горящими глазами временами чувствовался не только нелепый малый, но и действительный мученик больной совести. Однако в окончательном итоге г. Громов так же мало достиг цели, как и г. Качалов.

Лучше всех была Гина (г‑жа Муратова), мало затронутая символизмом пьесы. В Эдвиге (г‑жа Гельцер) слишком много болезненности, мало поэзии и полное отсутствие загадочности, тайны, которою она окутана у Ибсена. Доктор Реллинг — выразитель практической мудрости, лицо реальное по преимуществу — в драме диких уток и призрачных лесов. Он совсем не какой-либо «положительный тип» в драме Ибсена, хотя его словами и выражена ее практическая мысль. Но эта мысль не главная идея Ибсена — не ее бог жил в его душе, когда он писал «Дикую утку». Г. Санин играет Реллинга в очень определенных красках, и в его изображении это человек с мягкою душой, доброжелательный, но немножко небрежный внешне в отношениях к людям потому, что постиг или думает, что постиг тайну практической мудрости.

Если и можно критиковать исполнение «Дикой утки» на сцене Художественного театра со стороны полного выражения ее идей, то в рамках бытовой картины оно было безупречно. Яльмар Качалова — тип глупого, капризного тунеядца и сыгран с массою удачных и очень жизненных подробностей. Несмотря на это или поэтому, он всего менее Яльмар «Дикой утки», как я уже сказал. Гина во всех отношениях то, что нужно: добрая, неразвитая женщина с узеньким мирком, вся ушедшая в домашние заботы и обожание Яльмара. Г‑жа Муратова играет с очаровательною простотой и носит удивительно удачный костюм, в котором я теперь только и могу {228} представить себе Гину. Г‑жа Гельцер заключительную сцену по уходе Яльмара играла с таким нервным подъемом, что многие плакали, но в важной сцене с Грегерсом, где она передает ему тайны чердака, который ей кажется «дном моря», была недостаточно искренна. Грегерс Верле — труднейшая роль, с какой стороны ни смотреть на пьесу; она в высшей степени прямолинейна и материал ее очень груб, чтобы быть изображенным с достаточною красотой и разнообразием. Но г. Громову почти удается это сделать. Достаточно живописен старик Верле в изображении г. Вишневского (это очень мало интересная роль), типичны и разнообразны камергеры. При постановке выключили сцену г‑жи Сербю[[341]](#endnote-327) (г‑жа Раевская) в четвертом акте, и у нее остался один маленький выход. Я не разделяю мнения, что от этого пострадала пьеса, когда она страдает от более важного: от почти полной невозможности выразить на сцене ее символизм.

Ибсен «Дикой утки» чувствовался в двух-трех моментах пьесы. В прекрасной общей паузе за столом, когда старый Экдаль на предложение Грегерса уехать с ним в горы, даже не удостоил его ответом, а стремительно бросается показывать свой чердак. Ясно чувствуется, что происходит в душах всех этих внезапно притихших людей. Дуновение какой-то другой жизни и иной правды, по которой две‑три иссохших елки на чердаке прекраснее леса в горах, проникает в мансарду фотографа Яльмара. Нельзя забыть мертвого лица Эдвиги в группе людей, медленно несущих ее тело, и нельзя в ту же минуту не почувствовать, что Эдвига была не просто больная, несчастная девочка, а символ какой-то высшей погубленной красоты. Театр, показавший эти моменты, один может достигнуть и более цельного выражения таких пьес, как «Дикая утка», насколько они в средствах сцены. Но это вопросы, которых нельзя касаться поверхностно.

## 5. Джемс Линч <Л. Н. Андреев> Москва. Мелочи жизни «Курьер», М., 1901, 21 октября

В свое время я не видал «Трех сестер» в исполнении артистов Художественного театра[[342]](#endnote-328) и только на днях выполнил эту повинность. С точки зрения газетного фельетона, в котором читатель ищет новенького, свеженького, непременно отражающего настроение данной минуты, казалось бы, поздно говорить о том, что когда-то вызвало каскад газетных и журнальных статей, было взвешено, оценено, обсужено и куда-то запрятано, куда прячутся все отшумевшие злобы дня. Но это ошибка. «Три сестры» еще не выпали из текущей жизни, и на их месте не выросло ни одного нового зуба; «Три сестры» идут два‑три раза в неделю, они выдерживают тридцатое, кажется, представление[[343]](#endnote-329), они каждый раз собирают полный зрительный зал, они *продолжают* так или иначе влиять на толпу, — и забывать о том, что почти каждый вечер творится в Каретном ряду, в этом маленьком снаружи, но огромном внутри здании[[344]](#endnote-330), неразумно и несправедливо. Ограничивать разговоры о пьесе одним первым ее представлением — это то же, что кричать «караул» при первом ударе кулака, а последующие удары принимать молча, делая вид, что это {229} тебя не касается; это одна из вредных газетных условностей, созданных слепой и неразумной погоней за новостями дня. До высокой степени курьезности доходит такая погоня: загорись сегодня Москва, завтра все газеты трубным гласом возопиют о пожаре, но продолжай она гореть неделю, месяц — и современный журналист, только что спаливший на пожаре свою великолепную бороду, сочтет долгом о таковом несвоевременном событии умолчать и добросовестно сообщать, сколько и каких балерин вышло замуж в текущем месяце. Кстати: выходящие замуж балерины — это новый отдел, открытый существующей в Москве газетой под названием «Новости дня». Смею надеяться, что почтенный орган не замедлит своевременно сообщить о последствиях заключенных браков, конечно, в том случае, если это не потребует обременительных издержек на содержание при редакции особого профессионального репортера — повивальной бабушки.

А то, что почти каждый вечер творится в Художественном театре, в высшей степени любопытно и поучительно. Талантливый кулак действует более чем исправно, и наносимые им удары с силой отзываются в тысячах голов и сердец. И добрые люди предупреждали меня:

— Не ходите, не портите себе сна, наст роения и аппетита. Сходите куда-нибудь в другое место. Вот, говорят, на Ваганьковском кладбище новенькие памятники есть; прогуляйтесь, подписи почитайте, все веселей.

— Но неужели же так сильно действует? — не доверял я.

— Поверьте, что так. Сам я не был и не пойду, так как только с той недели начал полнеть и очень этим обстоятельством дорожу. А вот сестра была. Пришла из театра ничего: «Ах, Андреева, ах, Книппер!», — а ночью истерика, валерьянка и скрежет зубовный. И у вас в комнате я видел в потолке крюк — так если на «Трех сестер» пойдете, то крюк этот выньте. На что он вам?

И много таких доброжелательных речей услышал я. У кого сестра, у кого жена или брат, а кто и сам пострадал, и всякий предупреждает: «Не ходите!» И всякому я отвечал:

— Пустое. Выдержу!

Действительно, нелепыми и комичными казались мне все эти предупреждения, преувеличенно, думалось мне, передававшие впечатления от пьесы. Как бы ни талантлива была драма и как бы ни хороша была игра, но мы все настолько привыкли к театру, что уже не можем отдаваться так бесконтрольно его внушениям. После «Гамлета» мы с аппетитом едим филипповские пирожки[[345]](#endnote-331), и перемененная калоша, не налезающая на ногу, способна растрогать нас больше, нежели король Лир, потерявший все свое царство. Преспокойно рассчитывал я заснуть и после «Трех сестер», отдавши, конечно, должную хвалу автору и артистам и прилично, как подобает зрителю, поволновавшись. На то же рассчитывал и мой спутник — ибо в Художественный театр, как в лес, нужно ходить с храбрым и сильным товарищем.

Это не была утонченно-культурная и интеллигентная толпа первых представлений Художественного театра, сама по себе представляющая диковинное зрелище, — та толпа, которую увидел я в тот вечер. Это была часть обычной публики, той, что после дня труда или трудового безделья рассыпается каждый вечер по театрам — для отдыха, для веселья, для необходимых художественных эмоций. Ординарная, серая толпа, составляющая самое ядро жизни, ибо те, утонченно-культурные, лишь ее казовая сторона, непрочный и красивый ворс, за которым не видно грубой и крепкой рогожки. Серая, упрямая толпа, ворочающаяся непреклонно и тяжело, как сама земля, в то время как те, утонченно-культурные, скачут над ней как {230} блохи, и важно кричат: направо! налево! И было особенно интересно посмотреть, как отразится совокупное творчество А. П. Чехова и Художественного театра на этой человеческой массе.

Прежде всего сознаюсь, что ни я, ни храбрый мой спутник не выдержали. До половины первого акта мы еще сохраняли кое-какое смутное представление о декорациях, актерах и неясно подозревали в себе зрителей, но еще не кончился акт и не опустили занавес, как мы перестали быть зрителями и сами, с нашими афишками и биноклями, превратились в действующих лиц драмы. Никогда ни один театр не поднимался до такой высоты, настолько переставал *быть театром*, как этот. Временами он переставал даже быть художественным, ибо и для искусства есть граница, за которой оно перевоплощается в жизнь и входит в нее, как один из ее основных элементов. История о трех сестрах, рассказанная А. П. Чеховым устами артистов Художественного театра, — не вымысел, не фантазия, а факт, происшествие, нечто столь же реальное, как выборы в кредитном обществе или доктор «истории» Ив. Ив. Иванов[[346]](#endnote-332) у мирового. Мне и до сих пор жалко госпож Савицкую, Книппер и Андрееву, и что бы они потом ни играли, я ни за что не поверю им и не перестану их жалеть. Бедные, милые сестры!

В свое время критики находили крупные недостатки в драме, рецензенты — в ее исполнении, но я не критик и не рецензент, я просто профан и искренний человек и никаких недостатков не видал. Я знал многих людей, которые на солнце видели одни только его пятна и чувствовали себя польщенными, узнавши, что у Наполеона была чесотка, — Бог с ними. Я видел жизнь. Она волновала меня, мучала, наполняла страданием и жалостью — и мне не стыдно было моих слез. И мой храбрый спутник плакал не скрываясь, и куда я ни смотрел, всюду видел я мелькающие носовые платки и потупленные головы, а в антрактах — красные глаза и носы. Серая человеческая масса была потрясена, захвачена одним властным чувством — и брошена лицом к лицу с чужими человеческими страданиями. Человек шел в театр повеселиться, а там его, как залежавшийся тюфяк, перевернули, перетрясли и до тех пор выколачивали палкой, пока не вылетела из него вся пыль мелких личных забот, пошлости и непонимания. Да, по-видимому, мы еще не совсем привыкли к театру, и сила его внушения бесконечно велика.

Когда после окончания пьесы я выходил из театра, это был единственный случай, когда вполне безнаказанно у меня могли переменить калоши, надеть на меня дамскую ротонду и шляпу — я ничего бы этого не заметил. И первые слова, какими обменялись мы со спутником, очутившись под звездным небом, были таковы:

— Как жаль сестер! Как грустно!.. И как безумно хочется жить!

И целую неделю не выходили у меня из головы образы трех сестер, и целую неделю подступали к горлу слезы, и целую неделю я твердил: как хорошо жить, как хочется жить! Результат, чрезвычайно неожиданный как для добрых людей, предупреждавших меня о необходимости убрать соблазнительные крюки, так и для меня самого. «Три сестры», слезы, уныние — и вдруг: жить хочется! Однако это верно, и не для меня одного, а и для многих лиц, с которыми мне пришлось говорить о драме.

По-видимому, с пьесой А. П. Чехова произошло крупное недоразумение, и боюсь сказать, виноваты в нем критики[[347]](#endnote-333), признавшие «Трех сестер» глубоко пессимистической вещью, отрицающей всякую радость, всякую возможность жить и быть счастливым. В основе этого взгляда лежит то господствующее убеждение, что если человек плачет, болен или убивает себя, {231} то жить ему, значит, не хочется, и жизни он не любит, а если человек смеется, здоров и толст, то жить ему хочется, и жизнь он любит. Крайне ошибочное воззрение и много недоразумений создало оно.

Слабой стороной «чеховских героев», делающей их лично для меня невыносимыми, является отсутствие у них аппетита к жизни. Живут они — точно жвачку жуют, расставив ноги, опустив голову, с видом тупой покорности и желудочной меланхолии. Пожевал, проглотил, опять отрыгнул, опять пожевал — и ни радости, ни омерзения. Того же ждал я и от «Трех сестер», почему и жизнерадостный их результат явился для меня неожиданным и сугубо приятным.

Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия «Трех сестер», и только тот, кто в стонах умирающего никогда не сумел подслушать победившего крика жизни, не видит этого. Какую-то незаметную черту перешагнул А. П. Чехов — и жизнь, преследуемая им когда-то жизнь, засияла победным светом.

Сестры придавлены бессмысленностью своего существования, они задыхаются в безвоздушном пространстве, они гибнут в стихийной борьбе света с полунощной мглой — и всеми силами изболевшейся души тянутся к свету.

— В Москву! В Москву!

Как пар, жизнь можно втиснуть в узенькую коробочку, но как и пар, она выносит давление лишь до известной степени. И в «Трех сестрах» это давление доведено до предела, за которым следует взрыв, — и разве вы не слышите, как бурлит жизнь, разве не доходит до ваших ушей ее гневно протестующий голос?

Тоска о жизни, ужасная, смертельная тоска. Это уже не кроткое, беззубое страдание, слезливо огрызающееся с одра духовных немощей, это уже не тупо-меланхолическая покорность, подставляющая поочередно ланиты для заушения[[348]](#endnote-334), — это вопль ограбленного и умирающего человека, который взывает о справедливости и возмездии. Умирая, сходя со сцены жизни, они поняли, что они — жертвы, и просят, чтобы жертва была осмыслена последующими поколениями, чтобы им дан был ответ, зачем они страдали.

И разве в умирающих сестрах вы не замечаете зародышей новой жизни.

Взгляните на Машу. С ее блуждающим взором, с загадочными силами, бродящими внутри ее, она есть сама непокорная жизнь — и она берет то, что хочет. Не рассуждая, не колеблясь, с каким-то удивительным, даже страшным спокойствием она берет, что хочет. Ее счастье с мучительной болью отрывают от нее — но Маша не погибнет. Загадочные силы остаются с ней, и с тем же страшным спокойствием она будет разрушать и брать, разрушать и брать.

Ирина — этот прелестный образ по красоте и исходящему от него могучему очарованию, не уступающий тургеневским героиням. А кто из нас не был влюблен в тургеневских женщин, в мировом состязании отдавших зеленую пальму первенства русским женщинам? И не умрет Ирина, эта вечная носительница всего светлого. И в Москву она попадет — и, быть может, только вчера встретили вы ее возвращающейся с лекций, все такой же очаровательной, чистой, но энергичной и радостной.

Когда охватывают меня сомнения, не о мужчине, борце и герое, думаю я. Русская славная женщина — вот кто занимает мои мысли, вот кто дает мне надежду и веру. Та женщина-героиня, что на далекой окраине, в грязи переселенческих пунктов борется за каждую гаснущую искорку жизни; та женщина, что с непреклонной энергией, дивным упорством стремится {232} к знанию, вдохновляет сильных, пристыжает малодушных и поддерживает слабых. Она, эта славная русская женщина, наш вечный, неумолимый и нелицеприятный судья, и бойтесь ее строгого суда. Со всей красотой вашей пустозвонной тоски она отринет вас, она сбросит с вас маску лжи, за которой кроется чахлое малодушие, и протянет руку тому сильному и смелому, что идет вам на смену. Погубить ее вы можете, но обмануть — никогда.

И А. П. Чехов вплел новый листок в лавровый венок русской женщины, создав своих «Трех сестер», именно их наделив страстной тоской о жизни, именно в них вложив этот неумолкающий клик, это немеркнущее стремление к свету:

— В Москву! В Москву!

Как солнечный луч из-за облака, как золотистая нить, пронизывает этот клич серую мглу и непобедимо живет в трех женских сердцах.

Не верьте, что «Три сестры» — пессимистическая вещь, родящая одно отчаяние да бесплодную тоску. Это светлая, хорошая пьеса. Сходите, пожалейте сестер, оплачьте вместе с ними их горькую судьбу и на лету подхватите их призывный клич:

— В Москву!

— В Москву! К свету! К жизни, свободе и счастью!

## 6. С. П. <С. В. Яблоновский>[[349]](#endnote-335) Михаил Крамер «Русское слово», М., 1901, 29 октября

<…>[[350]](#endnote-336) Превосходна драма Гауптмана, как чисто литературное произведение. Ее язык так прекрасен, речи — особенно Михаила Крамера — так содержательны и мысли так глубоки, что она, вследствие этого, даже теряет со сцены. Сцена требует декоративного, резкого, бьющего на эффекты письма; язык драматического произведения, как и красноречие адвокатов, предназначается для большой публики, и поэтому он должен быть резок, определенен, — полутоны, едва уловимые изгибы — все это пропадает или постигается только тогда, когда целый ряд исполнителей и комментаторов осветят их и приблизят к зрителю. В исполнении на сцене последний акт тускнеет и проигрывает: это чрезвычайно важное произведение, оно боится слишком реальных, слишком определенных способов проявления.

Речи Михаила Крамера у гроба своего сына[[351]](#endnote-337) надо читать, сидя у себя в комнате, как произведения тонких лирических поэтов. Тогда автор захватит вас необыкновенной силой тоскующей мысли; в речах Крамера вы услышите словно «марш похоронный», вы услышите:

«… Ряд раздирающих сердце аккордов,  
Плач неутешной души над погибшей великою мыслью,  
Рушенье светлых миров в безнадежную бездну хаоса…»

А со сцены такого впечатления не получилось даже для тех, кто любит и умеет не только смотреть, но и слушать пьесу; то же, что принято называть большою публикой, самым усердным образом кашляло — вернейший признак невнимания.

Читатели не будут на меня в претензии, если я уклонюсь от пересказа содержания пьесы: остов ее неинтересно показывать, — надо видеть его одетым плотью, с горячею кровью в жилах, с нервами, с жизнью. {234} А для этого необходимо прочесть и интересно увидеть пьесу на сцене.

Исполняется она в Художественном театре прекрасно.

Несчастный горбун в изображении г‑на Москвина вырастает в настоящее трагическое лицо. Уже первая его фраза за сценой, передразнивающая голос Михалины, заставляет сжаться сердце предчувствием чего-то в высшей степени тяжелого; появление Арнольда производит тяжкое впечатление, и вся большая сцена первого акта держит зрителя в сильнейшем напряжении. Перед вами не простая игра артиста, а создавание чего-то крупного, сложного, интересного, захватывающего. Г. Москвин прекрасно сумел изобразить несчастного урода так, что сердце ныло и плакать над ним хотелось[[352]](#endnote-338).

Контраст с этой богатой, непохожей на другие натурой — Лиза Бенш — нашла себе в лице г‑жи Лилиной… я бы сказал — гениальную изобразительницу, если бы мы, русские, не боялись так (особенно по отношению к соотечественникам) употребления слова «гений», не боготворили его. Это было вдохновенное, цельное, виртуозное исполнение. Это была рафинированная, бессознательная пошлость хорошенького, презренного животного, самки; воплощение того скверного начала, которое пленяет наперекор рассудку и губит подчас высоких и прекрасных людей.

Сколько наблюдательности, сколько удивительной правды показала артистка! Как великолепно оттенила она это роковое «презренных душ презрение к заслугам»!

Перед зрителями во всей трагической беспощадности вырисовался контраст между прекрасным уродом и уродливой, безобразной красавицей.

Только на третьем месте, после г‑жи Лилиной и г. Москвина, поставим мы г. Станиславского, исполнителя заглавной роли.

Много в его игре было ума, много работы; много дал он интересных подробностей; подчас зрители почтительно удивлялись этой работе, но, за исключением искренно проведенной сцены с Арнольдом во втором акте, все время оставались холодны.

Когда я смотрел в роли Михаила Крамера г. Станиславского, я испытывал то же самое, что я всегда испытываю, читая романы г. Боборыкина[[353]](#endnote-339): и умно, и искусно, и наблюдательности много, и даже талантливо, но не захватывает оно вас, не увлекает, не уносит, вы не ощутите ни одного мгновения восторга.

*Искренности* не хватало г. Станиславскому. Он сделал своего Крамера отдельно от себя; сделал его фигуру, лицо, манеры, особенности речи, особенности мимики, походки — и все это оказалось так сложно и так объективно, что, влезши в шкуру этого Крамера, г. Станиславский все время должен был напряженно заботиться о том, чтобы остаться верным созданному образу. До увлечения, до искренности ли тут![[354]](#endnote-340)

То же, что о г. Станиславском, приходится сказать и о г‑же Андреевой, игравшей Михалину.

Игра этих артистов навела нас на мысли о субъективном и объективном творчестве артиста, о чем мы и поговорим как-нибудь при удобном случае.

Остальные исполнители были прекрасны. Декорации (как и в «Дикой утке», значительно отступающие от указаний автора) превосходны; особенно замечательна декорация ресторана. Она создает такую иллюзию, какой почти никогда не приходится получать в театре.

И исполнение этого акта было поистине замечательно. Вот где появилась сыгранность, увлечение — прямо сама жизнь!

После одного из следующих представлений «Михаила Крамера» мы еще поговорим о нем.

Замечательная пьеса и замечательное исполнение ее стоят того, чтобы к ней возвратиться.

## **{****235}** 7. EXTER <Ал. И. Введенский> Театральная хроника. III[[355]](#endnote-341) «Московские ведомости», 1901, 29 октября

Не без смущения шел я на первое представление драмы Гауптмана «Михаил Крамер», состоявшееся в Художественном театре вчера, 27 октября. Разочарование, пережитое на «Дикой утке», все еще достаточно свежо, а драма Гауптмана, и в смысле толкования, и в смысле инсценировки, представляет едва ли меньшие трудности, чем «Дикая утка»… Выйдут ли искренние и серьезные служители искусства на этот раз из тех трудностей, какие им ставит пьеса? Победит ли преобразующая и просветляющая сила *искусства* ту несомненную односторонность *мысли*, которою отмечена новая драма Гауптмана?

Вот вопросы, которые я нес с собою, и, признаюсь, судя по «Дикой утке», я скорее склонен был ожидать отрицательного ответа на них, чем положительного. Тем приятнее была неожиданность, которая на этот раз ждала меня, как и других зрителей, — неожиданность в виде возможности дать на эти тревожные вопросы ответ положительный, хотя и с ограничениями.

Конечно, и в превосходном — употребляю это слово с полным удержанием его веского смысла — исполнении драмы Гауптмана артистами Художественного театра она не перестает быть тем, что она есть. Интересная по замыслу, глубокая по мотивам, ясная по художественной экспозиции темы, драма Гауптмана тем не менее крайне одностороння по существу и совершенно неудовлетворительна в решении взятой прямо из жизни и ярко поставленной в экспозиции темы. Этого недостатка, конечно, уже *никакая* постановка драмы исправить не может, как не исправляет и постановка на сцене театра Художественного: вещь — повторяю — не перестает и на сцене Художественного театра быть сама собою, тем, что она есть.

Но, будучи бессильны в этом отношении, артисты-художники, своею интерпретацией пьесы, всегда могут дать ей такое освещение, при котором в сознании зрителей пьеса получает правильную *оценку*. <…>[[356]](#endnote-342)

Пусть, однако, точно поймут мою мысль. Я *не хочу сказать*, будто Художественный театр дал, своею постановкой, *теоретическую* критику идеи драмы Гауптмана. Может быть, это и так, и такая критика, — выполненная, конечно, в подготовительной, черновой разработке пьесы, — была бы, в моих глазах, лишь новою заслугой со стороны руководителей Художественной сцены. Но не в этом дело и не о том у меня речь, — не о *теоретической* критике пьесы, а о критике *художественной*, выполненной артистами-художниками, может быть, помимо их намерения, единственно по руководству художественного чутья. Ибо есть и такая критика. Когда семья художников-артистов начинает разрабатывать новую пьесу, тогда вкус, непосредственное чутье правды, если только намеренно не заглушать его, непременно вступит в свои права и будет свидетельствовать против фальши пьесы, — пусть глубокомысленной и оригинальной, но односторонней, идущей наперекор высшим запросам человеческого духа.

Так именно, на мой взгляд, было и в данном случае.

В исполнении «Михаила Крамера» на сцене Художественного театра центр тяжести был перенесен из четверного акта, {236} где, по-видимому, его следует искать согласно намерениям автора драмы, — во второй[[357]](#endnote-343). Такая интерпретация драмы заслуживает безусловного одобрения. Вследствие этого мистичные, неясные и, по существу, малоудовлетворительные слова Крамера-отца в заключительном акте отступают на второй план и мало уже занимают зрителей. Главное для них та восторженно-возвышенная проповедь долга, труда, чести, служения идеальному, высокому искусству, которую с такою силою и такою неотразимою убедительностью произносит во втором акте Крамер-отец. Конечно, в значительной степени такая интерпретация драмы зависела от игры г. Станиславского. Но мне кажется, что она входила и в общий замысел инсценировки. В четвертом акте на игру г. Станиславского, как и на сцену, ложатся какие-то бледные полутени, и все реплики произносятся, так сказать, в бемольных тонах. Напротив, во втором акте сцена выступает ярко, речь артиста звучит уверенно и сильно, вдохновенно и бодро.

Такою интерпретацией драмы г. Станиславский или — так как за ним чувствуется общая мысль инсценировки, общий и хорошо обдуманный ее план — Художественный театр *спас* драму Гауптмана от того крушения, которое, при иных условиях, легко могло бы постигнуть и ее, как постигло вдвойне злосчастную «Дикую утку». Перед нами, благодаря именно такой интерпретации, опять ярко выступила та антитеза пошлой, принижающей и засасывающей «долины», с одной стороны, и высот созерцания и творчества, с другой, — антитеза, с которою мы знакомы уже по другим пьесам Гауптмана (особенно по его сказке-драме «Потонувший колокол»). И на этот раз антитеза проведена даже более тонко и, может быть, *более справедливо*, так как теперь «долина» населена преимущественно культурною разновидностью современного «человека-зверя»…

В общем, постановка новой драмы Гауптмана, — инсценировка и исполнение, — вполне стоит на высоте задач *Художественного* театра.

Из исполнителей первое место занимает, конечно, г. Станиславский в своей ответственной и крайне трудной роли Михаила Крамера[[358]](#footnote-17). По поводу его игры мне пришлось вчера выслушать одно, очень оригинальное, замечание: «Его *слова* живут, а *сам он* мертв». Это ставилось ему в упрек. Я думаю, что это с его стороны скорее заслуга, чем ошибка, — прием, изобличающий и чутье, и такт. *Таков он и должен быть* — этот человек уединения, сильной воли, этот проповедник долга, {237} чести, труда, всего возвышенного и возвышающего. Он должен говорить откуда-то издалека, как бы из другого мира, как г. Станиславский и делает.

Из других исполнителей следует отметить г‑жу Лилину (Лиза Бенш) и гг. Москвина, давшего яркий образ Арнольда Крамера, и Лужского (Эрнст Лахман).

В игре г‑ж Андреевой (Микалина (sic!) Крамер) и особенно Алексеевой (Альвина Лахман) есть недочеты, и у последней довольно значительные. Обе эти артистки, что называется, переигрывают, но в разных направлениях: одна слишком усиленно хочет изобразить собой (в начале, — к концу пьесы это сглаживается) нигилистку или реалистку *русского толка*, и притом теперь уже сошедшую со сцены, а другая слишком злоупотребляет правом женщины, — пусть даже представительницы столь ненавистной «идейным» людям буржуазии, — быть недалекою.

Гг. Адашев, Бурджалов, Вишневский и Михайловский провели сцену в ресторане, — задуманную, впрочем, довольно аляповато и как-то грузно, — очень живо, с проявлениями соответственного «темперамента», хотя иные подробности можно было бы и не подчеркивать.

В декоративном отношении постановка чрезвычайно тщательна и характерна: тотчас, как открывается занавес, чувствуешь, что перестаешь дышать русским воздухом и вступаешь в немецкую атмосферу.

Ограничиваюсь пока, за недостатком места, передачей этого *общего впечатления*. Надеюсь, что мне удастся найти время посмотреть драму еще раз и дать тогда о ней, об ее постановке и исполнении, детальный отчет. Тогда будет повод высказать замечания и о самой драме по существу, от которых пока я воздерживался, так как в свое время на страницах «Московских ведомостей» уже дан был ее анализ[[359]](#endnote-344).

## 8. Н. Рок <Н. О. Ракшанин> Из Москвы. (Очерки и снимки) «Новости и Биржевая газета», СПб., 1901, 3 ноября

«Мне жаль, что нет во мне таланта песнопенья», — я мог бы оду сложить в честь постановки драмы Гауптмана «Михаил Крамер» на сцене нашего Художественного театра! И не потому, что считаю я эту постановку особенно успешной, — совсем нет: «Дядя Ваня» или «Доктор Штокман» имели в публике, бесспорно, больший успех, думается мне, главнейшим образом потому, что «Дядя Ваня» нам роднее, а «Доктор Штокман» понятнее. Драма же Гауптмана — это драма, по преимуществу философская, «драма слова и мысли», если можно так выразиться. И «Дядю Ваню», и «Доктора Штокмана» можно непосредственно воспринять впечатлением, а затем уже чувством и умом реагировать на это впечатление — тогда как «Михаила Крамера» надо прежде всего понять, философски понять, и затем уже восчувствовать. Философия же — это удел немногих.

Нет! Ода моя в честь постановки драмы Гауптмана не была бы одой, восторженно {238} приветствовавшей успех, хотя «Михаил Крамер» имел у нас неожиданно крупный успех. Я воспел бы лишь новый шаг, новое слово откровения Художественного театра, я воспел бы его необычайную победу в той области сценического творчества, которая до сих пор по справедливости считалась недоступной. С этой точки зрения постановку «Михаила Крамера» и успех ее надо признать фактом исторического значения: в вечер первого представления «Михаила Крамера» в Художественном театре мы присутствовали при том, как делалась история сценического прогресса, и в этом заключается идея события.

<…>[[360]](#endnote-345) Театр представлялся мне учреждением отсталым, учреждением косным, учреждением нагло подделывающимся ко вкусам толпы, ретроградным по существу и приносящим гораздо более вреда, чем пользы обществу. Бывало, всякий раз, когда мне приходилось писать о театре, я еле сдерживал клокотавшее во мне чувство раздражения. Ядовитые слова постоянно срывались с моего пера, а в столе моем и до сих пор валяется начатая работа, имеющая целью доказать, что театр в его тогдашнем положении в лучшем случае был развлечением и никогда — серьезной отраслью искусства! Мне приятно сейчас покаяться и в том, что при первых шагах Московского Художественного театра я точно так же не мог отрешиться от недоверия и раздражения, — мало того, я присматривался к работе этого театра с тайным озлоблением, следя за его успехами, как следят за успехами врага… И только потом я чувствовал, как шаг за шагом прекрасное идейное дело, одухотворенное мыслью и осененное верой в возможность прогресса и в сценическом искусстве, завоевывало меня. Я привожу вам для справки эти «черты из личной жизни» только потому, что они мне представляются характерными. Крепко думается, что все это переживалось и многими другими, переживалось, несомненно, и большой интеллигентной публикой наших столиц, той самой публикой, которая начала было охладевать к театру, на сцене которого, «невзирая на бесподобное исполнение *образцовой* труппы», пьесы хронически проваливались одна за другой, — а затем вдруг неудержимой волной хлынула в Художественный театр, почувствовав, что там преследуются истинно художественные цели!..

И вот теперь у этого театра есть уж история — победоносная история. Ничем, никакими злобными разглагольствованиями, никакими мальчишескими указаниями на фабрикацию театральных настроений будто бы исключительно путем *настоящих* сверчков, *настоящего* комариного жужжания и *подлинного* лошадиного топота, никаким ядом клеветы и ссылками на то, что новый театр лишает-де артиста его индивидуальности, — ничем этим не стереть уже ни одной строки из этой истории, написанной вдохновенными золотыми литерами! И три главнейших момента этой истории — это постановки «Дяди Вани», «Доктора Штокмана» и, наконец, «Михаила Крамера». Чехов, Ибсен и Гауптман удостоились высокой чести стать пособниками и союзниками Художественного театра в его победах в области открытия новых путей и новых форм в сценическом воспроизведении новой драматической мысли. *Личная* драма, основанная на мучительном современном самоанализе, — драма Чехова, широкая *общественная драма*., с горячим страстным протестом против «сплоченного большинства» человеческой косности — драма Ибсена, и *философская* драма, драма слова и мысли, с болезненным воплем протеста против рутины во всех ее проявлениях, против банальности, педантизма и пошлости земной — драма Гауптмана, вот как называются эти победы, с которыми необходимо считаться отныне сценическому искусству, что бы там ни говорила мелкая придирчивость рутинеров, из которых одни просто-напросто {239} отстаивают свою шкуру, а другие инстинктивно жмурятся перед лучами неведомого света, третьи же в маловерии колеблются…

<…>[[361]](#endnote-346) Моя задача сейчас исчерпывается указанием на то, что к постановке новой драмы Гауптмана на сцене, на сцене *русской* и в присутствии *русской* публики, в постановке, которая пробудила необычайный интерес во всех слоях общества, нельзя относиться, как к заурядному, обычному спектаклю. Особые свойства драмы Гауптмана, в которой так много предоставлено философии и речам, особенности центральной фигуры пьесы — великолепного Михаила Крамера, сосредоточивающего в самом себе чуть ли не всё педантически мыслящее человечество, — превращают постановку драмы в настоящее событие в области сценического искусства. Вы ведь знаете, что драма «Михаил Крамер» не имела особого успеха и на родине Гауптмана — она далеко не возбудила даже в германской литературе и прессе того внимания и шума, которые вызваны были предшествующими пьесами Гауптмана, ну хотя бы «Ганнеле» и «Потонувший колокол». Театр немецкий, с его условною рутиною, по-прежнему болеющий неподвижностью и почивающий на когда-то добытых лаврах, оказался бессильным дать эту замечательную драму человеческой мысли в такой интерпретации со сцены, которая сделала бы выпуклой ее идейность, ее мыслительную красоту, ее гений — да, гений! Я говорю это слово без всяких оговорок, так как твердо исповедую, что нигде, ни в одной пьесе своеобразный, свободомыслящий, беспокойный и страстный гений Гауптмана не сказался так сильно, как в этой драме!..

Немецкая критика, в большинстве случаев, усмотрела в этом произведении Гауптмана лишь борьбу двух личностей, поставленных автором в центре драмы: Михаила Крамера и его сына Арнольда. Такое толкование, — и заметьте, не после чтения пьесы, а только после того, как я познакомился с нею со сцены Художественного театра, — представляется мне очень узким. К крупной мысли Гауптмана немецкая критика, а вслед за нею и часть русской, подошла со своим очень некрупным масштабом. Художественный же театр, одною из заслуг которого является проникновенность в стиль пьесы и умение присваивать этот стиль исполнению, напротив, расширил {240} личную драму до пределов широкого общественного явления. И с этою целью, как это, впрочем, постоянно замечается в Художественном театре, беспрекословно принесена в жертву даже «выигрышность» ролей; общие задачи произведения восторжествовали над частными задачами артистов, и получилась не галерея неведомых портретов, а грандиозная картина могущественнейшей борьбы современных нам дней, борьбы против педантизма и условности за свободу человеческой личности… Совершенно в ином свете выступило произведение Гауптмана, и появись оно в таком освещении на сценах Германии, оно, бесспорно, всколыхнуло бы весь мыслящий класс германского народа и вызвало бы целую литературу о себе.

Чтобы вы вполне могли оценить характер победы, одержанной Художественным театром при этой постановке, достаточно указать лишь на свойства драмы Гауптмана, целый четвертый акт которой, например, совершенно лишен действия и весь предоставлен монологам одного лица[[362]](#endnote-347). Наша публика, воспитанная на том периоде жизни русского театра, когда «действие во что бы то ни стало» заменяло на сцене и жизнь, и мысль, и художественные образы, и даже здравый смысл, — решительно, как известно, не умеет слушать. Мы в театре большею частью смотрим — даже в Художественном театре до сих пор преимущественно смотрели. Только на представлении «Михаила Крамера» театр сумел настоящим образом заставить свою публику слушать, — и она слушала с глубочайшим вниманием г. Станиславского, исполняющего роль Крамера, хотя, подчиняясь стилю пьесы и замыслу исполнения, г. Станиславский не захотел воспользоваться дешевыми эффектами ни обстановки, ни читки. На сцене не было видно гроба с телом Арнольда Крамера и вычеркнут этот трескучий эффект пьесы, разумеется, только для того, чтобы зритель слушал, а не смотрел, содрогался от слов Крамера, доказывающего, что смерть оклеветали и что она тончайшее воспроизведение жизни, а не от вида гроба… При всяком другом исполнении наша публика, не привыкшая к философии со сцены, ушла бы из театра, — в Художественном театре она {241} остается очарованной на месте… Как видите, это в своем роде Аустерлиц[[363]](#endnote-348).

Заключительные строки — исполнению. Многим московским рецензентам исполнение драмы пришлось не по вкусу, неполное одобрение нашло оно и в публике. Нашлись остроумные господа[[364]](#endnote-349), доказывающие, что исполнитель роли Арнольда Крамера — г. Москвин, так сказать, заколотил в роли Михаила Крамера — г. Станиславского и что поэтому, изволите ли видеть, Гауптман, случись ему побывать в Художественном театра, переменил бы заглавие пьесы, назвав ее «Арнольд Крамер», а не «Михаил». Как жаль, что Гауптман не знаком с нашим петухом — не правда ли?.. Дальше критическая наивность пойти, кажется, не может, так как одна возможность такого предположения, хотя бы и шутливого, знаменует собою полнейшее непонимание и пьесы, и исполнения. Арнольд Крамер был и должен быть, разумеется, более трогательным: в его лицо, в его фигуру автор вложил весь наболевший протест своей души — и потому лишь при таком исполнении и может появиться выпуклость произведения. На мой взгляд, ошибка г. Москвина, в общем прекрасного исполнителя роли Арнольда, заключается, напротив, в том, что он недостаточно ярко выдвинул вперед благородство и величие арнольдовской души, — играй он в этом отношении сильнее, драма была бы еще понятнее и еще страшнее[[365]](#endnote-350).

Г. Станиславского упрекают в сухости передачи роли Михаила Крамера, совершенно при этом забывая, что эта сухость есть неотъемлемая часть замысла автора и артиста[[366]](#endnote-351). Последний создает, точно отлитый из бронзы, образ, бесспорно, несимпатичный с внешней стороны, так как этого требуют не только текст пьесы, но и ремарка автора, — и если в чем-либо можно упрекнуть г. Станиславского, так это только в том, что в четвертом акте, после грозы, разразившейся над Михаилом Крамером, он излишне скупится на нежные ноты…

Что же касается общего впечатления от постановки и исполнения отдельных ролей, то тут все голоса сливаются в одном проявлении восторга. Особенно великолепна создавшая настоящий шедевр г‑жа Лилина в роли Лизы Бенш. Это замечательная актриса, отделывающая роль с таким мастерством, от какого начали уже отвыкать на русских сценах. Достаточно увидать г‑жу Лилину в роли Лизы Бенш[[367]](#endnote-352), чтобы раз навсегда покончить со всеми разговорами о том, будто бы Художественный театр убивает проявление индивидуального творчества в своих артистах…

## 9. С. Андреевский[[368]](#endnote-353) Театр молодого века. (Труппа Московского Художественного театра) «Россия», СПб., 1901, 30 ноября

### I

Мне довелось быть всего на двух представлениях московской труппы в Петербурге. Я видел пьесы Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры»[[369]](#endnote-354). Впечатление было неожиданное и сильное, как будто я вдруг проснулся через сто лет после всего, ранее виденного мною на сцене, и нашел театр вполне преобразованным, согласно {242} давнишним, безотчетным требованиям моего вкуса. Я встретил простоту и гармонию, то есть то, что было всегда чуждо моим понятиям о театре. И действительно, — ведь все фальшивое и резкое всегда называется в общежитии «театральным». Быть может, такому впечатлению содействовали пьесы Чехова, с их простым содержанием, без ярких фигур, без интриги. В них нет драмы ни в смысле напряженного действия, ни в смысле назревающей и неизбежной катастрофы. Выстрелы в конце — вот их единственная дань старой манере. По правде сказать, эти выстрелы едва ли и нужны. Дядя Ваня вместо стреляния в профессора мог бы с таким же успехом просто-напросто приколотить его. В «Трех сестрах» бретер Соленый убивает барона Тузенбаха, — но ведь бретер может убить кого угодно. В «Чайке» до последней секунды нельзя предвидеть, кто застрелится: Нина Заречная или Треплев. Словом, единственный драматический элемент в пьесах Чехова — это царящая в них *тоска жизни*. И в этом отношении его драмы ничем не отличаются от его рассказов. Чеховские пьесы вообще правильнее было бы назвать рассказами в сценах. В них, как и в повестях Чехова, повседневная психология и поэзия жизни явно окрашены медико-элегическими мотивами. Медик по образованию, Чехов-поэт неизменно терзается мыслью о зависимости души от тела и о бесследности нашего существования. Теми же вопросами мучился и Тургенев. У Чехова есть и другая сродная черта с Тургеневым. Он обладает несомненным даром схватывать особенности самых разнообразных человеческих фигур и придавать каждой из них определенный облик. Все его действующие лица, хотя бы едва намеченные, представляют живые человеческие разновидности. И вот эта-то способность Чехова возбуждает интерес ко всем его произведениям, хотя бы в них почти не было никакой завязки.

С пьесами Чехова московская труппа сделала истинные чудеса. Можно сказать, что Чехов написал только их либретто, а художественное товарищество артистов создало для них музыку; автор дал одни телесные оболочки, а труппа «вдохнула в них дыхание жизни». Прочтите пьесы и затем посмотрите на их исполнение, — вы увидите, какое громадное творчество проявили актеры. Вы почувствуете, что все мелочи обсуждались сообща, что это была работа согласного хора, что исполнители разгадали автора вполне, что они воскресили всех действующих лиц, придали им определенные образы, усвоили каждому из них соответствующие манеры, повадку, говор и что затем уже каждый почувствовал себя в своей роли, как бы рожденный в ней.

В виде упрека труппе некоторые говорили, что если во второй раз посмотришь ту же пьесу в исполнении московских артистов, то убедишься, до какой степени все придумано и заучено, — все повторяется одинаково, йота в йоту, — и добавляли: «Какое же тут вдохновение? Какая же это игра?»

Публика постоянно смешивает вдохновение с импровизацией, тогда как понятия эти не только не сходны, но почти противоположны. Импровизация в искусстве большею частью — пустая шумиха. Ничто прекрасное и совершенное не создается сразу. Вдохновением называется лишь такое возбужденное состояние художника, когда он увлекается известною целью и когда все его творческие силы напряжены для ее достижения. Но пока цель достигается, предстоит еще громадный труд. Всем известны перечеркнутые бесчисленное множество раз черновики пушкинских и лермонтовских стихов. А между тем в последней отделке стихи эти кажутся легкими, как воздух, и естественными, как самое простое выражение мыслей. С таким же трудом доставалась Л. Толстому его подкупающая {243} «простота» и с еще большими мучениями Флоберу — его безупречная проза. Каждому художнику приходится нескончаемо переделывать форму, пока он не найдет то единственное выражение, которое воплощает его мысль и чувство. Но если это выражение есть единственное, ничем другим не заменимое, то, значит, уже и никаких вариантов быть не может. Та же работа происходит и у актера. Он ищет, обдумывает, меняет интонацию, мимику, жесты, движения — и наконец находит все в совокупности, до последней точки. И уж тогда: кончено. Тогда уже он будет каждый раз входить в найденную и созданную им форму, как в свою природную оболочку. Он уже никогда не будет в этой форме ни холоден, ни механичен, потому что он согрел ее для себя тем вдохновением, которое привело его к ней. И, повторяясь до мелочей, он все-таки будет жить на сцене заново каждый раз. Его слезы, улыбки и восклицания будут все-таки каждый раз теплыми, свежими и сердечными.

### II

Обстановочная сторона пьес, даваемых московской труппой, доставляет истинную отраду каждому, кто понимает искусство. Просторная перспектива жилого помещения, обилие мелких вещей повседневного обихода и строгая индивидуализация их для данного сюжета, стены без кулис, с уютно приставленною к ним мебелью, внутренние лестницы, дверь в сени, сквозь которую видна верхняя площадка с вешалкой, бой часов, топка печи с воем ветра — все эти «мелочи» жизни подвергались большому вышучиванию в печати. Называли это чрезмерной «реализацией искусства», укоряли московских артистов в подражании мейнингенцам. Однако же художественная сила и свежесть нового приема делали свое дело: зрители поддавались обаянию иллюзии. Конечно, мейнингенцы сыграли свою роль в этом прогрессе театра. Но они сделали, так сказать, лишь одну формальную, чисто внешнюю революцию. Они слишком ударились в обстановку. На их драматические представления публика шла просто как в панораму. Мейнингенцы давали богатейшие картины тронных зал, горных пейзажей с туманом, грозою и восходами солнца, изображали возведение рабочими крепостных стен, давали подлинные снимки средневековых облачений и предметов домашнего обихода — словом, давали столько для глаза, что содержание пьес уже теряло значение, и люди, не знавшие ни одного слова по-немецки, с большим удовольствием посещали их спектакли.

Ничего подобного нет у московской труппы. Не знающий по-русски не получит от нее никакого интересного зрелища. Он увидит лишь самые будничные картины и не встретит никакой эффектной перемены декораций. Но тот, кто понимает жизнь действующих лиц, испытает громаднейшее облегчение в восприятии их жизни благодаря этой, как о ней говорят, — «реалистической», а, в сущности необходимой, правдивой и художественной подготовке зрелища.

Успех московских гостей в С.‑Петербурге был выдающийся и даже, как принято выражаться в газетах, — прямо «сенсационный». Особенно понравились «Три сестры». Они возбудили такой шум, что критика сочла долгом понизить восторг публики и стала доказывать, что пьеса Чехова — вещь посредственная. Вооружились и публицисты. По их мнению, Чехов оклеветал провинцию. Нельзя поверить, чтобы там существовала такая пустая и безотрадная жизнь. В нашей провинции есть множество бодрых тружеников и так далее, и так далее.

Однако же и критики, и публицисты едва ли справедливо отнеслись к этому произведению. Лучшие критики пьесы — актеры, потому что только они одни настоящим образом истолковывают автора перед судом общества. Они одни всем своим существом воспринимают из пьесы все, {244} что в ней есть живого, и дают почувствовать это живое публике. Допустим, что целая половина прелести создана актерами, но зато другая, первая половина принадлежит автору. Тогда мы помиримся на выводе, что перед нами — чудесный продукт сотрудничества между писателем и труппой. Так или иначе, но получилось нечто живое и прекрасное.

Нужно ли говорить, что Чехов не имел ни малейшего намерения с какой бы то ни было точки зрения чернить наши захолустья? Если в пьесе имеется унылый припев: «в Москву! в Москву!», то ведь, кажется, ясно, что это не более как общечеловеческий порыв молодых существований куда-то вдаль, где нас нет. В действительности же пьеса дает нам только грустную поэтическую повесть целой семьи. Где-то в прошлом рисуются перед нами родители: гостеприимный генерал и его милая жена. Осталось молодое поколение: три сестры и брат. Старшая сестра — Ольга, отказавшись от личного счастья, стала во главе дома; средняя — Маша — порывистая, страстная — замужем за учителем, а младшая — Ирина — целомудренная идеалистка. Их брат Андрей предназначал было себя к ученой карьере, но влюбился в пустую мещаночку, женился и осел в провинции. Все эти люди живут одним домом. Вы видите их гостей и знакомых. Вся их жизнь перед вами наружу. Два добродушных офицерика привязаны к этому семейству. Старый доктор, когда-то обожавший покойную мать, особенно нежно любит младшую сестру — Ирину. За тою же сестрою ухаживают благородный, глубокомысленный поручик Тузенбах и глупый, злобный дуэлист штабс-капитан Соленый. У сестры Маши завязывается роман с батарейным командиром Вершининым, несчастным в своей семейной жизни. Брат Андрей окончательно подпадает под власть своей жены, которая надувает его с председателем управы, а он возит по саду своего сына в колясочке.

Все это развязывается тем, что батарею переводят в другой город, и дом пустеет, а в то же время Соленый убивает на дуэли Тузенбаха. Роман Маши с Вершининым разрывается. Она чуть с ума не сходит. Муж догадывается и прощает. И под музыку удаляющейся батареи три сестры остаются одинокими.

И вот вам жизнь целого поколения. Повесть Тургенева в картинах, — грустная, поэтическая правда в лицах, — и ничего более.

Еще скорее напоминает тургеневскую повесть «Дядя Ваня». Доктор Астров и Елена Андреевна даже почти срисованы с Базарова и Одинцовой[[370]](#endnote-355). Зато профессор, подросток Соня и сам дядя Ваня — вполне новые фигуры. И здесь, как и в «Трех сестрах», романический эпизод, всколебавший было деревенскую тишь, оставляет после себя, в конце пьесы, безнадежную пустоту…

### III

Теперь скажу о главном — о том исполнении этих двух пьес, которое сразу дало мне почувствовать самую коренную реформу театра. Прежде всего, конечно, меня порадовала непривычно живая и правдивая обстановка сцены. Почти все условности так называемых декораций были устранены или сглажены. Говор всех действующих лиц был настолько прост, что в первую минуту мне показалось, что это лишь хорошо спевшиеся любители, еще не зараженные актерским жаргоном. Очень скоро я уже забыл думать, что это любители, и стал видеть в них просто людей, «как вы, да я, как целый свет». А затем я настолько заинтересовался их жизнью, что театра предо мною уже не было… я забыл о своем кресле «зрителя», и мне представилось, что я сижу у себя дома за хорошей книгой и вижу воочию, в своем воображении, все, о чем повествует художник. Вокруг меня тишина, как в уединенном кабинете. Никто не мешает. {245} Я убаюкан созерцанием, — исчезла рампа, нет аплодисментов, нет никакого угождения вкусам толпы со стороны сцены, нет этого округленного рта, зычной речи и маршировки, которые отличают актера от всех прочих смертных, как военный мундир отличает офицера в толпе, — все развивается непритязательно, как в жизни, и, главное, никто из артистов не желает отличиться передо мною настолько, чтоб я забыл об остальных. Все одинаково мне интересны. Одна фигура крупнее, другие мельче, но уже так их поставила жизнь; зато все желанны, все необходимы.

Как же не сказать, что это не только реформа, но даже революция в театральном деле?

Ведь сцена всегда была поприщем для состязания в славе. Рекламы, клака, интриги, заискивание у рецензентов — все для этого пускается в ход. Услыхав из залы первые хлопки, актер уже пьянеет от них и впоследствии теряет всякое настроение, если не получает аплодисментов. Достигнув известного почета, достаточно нашумев своею персоною, актер уже привыкает к тому, что его неизменно встречают и провожают рукоплесканиями. Этот привычный треск в зале делается для него пульсом его славы. Самая же сценическая слава имеет своим пределом — для иных — попасть в «премьеры» или «премьерши», а для других — получить всемирную известность, как Росси, Сальвини, Сарра Бернар, Дузе.

Давно уже все это казалось мне фальшивым, ходульным и несоответствующим задачам театра. Несообразно, чтобы отдельное лицо подавляло собою всех в таком деле, которое может быть прекрасным только при общем успехе. Кроме того, каждая индивидуальность чем она ярче, сильнее и содержательнее, тем более она, в конце концов, останется сама собою, и чем выше она взберется, тем более она ко всему, к чему бы ни прикоснулась, приложит свое собственное клеймо, тогда как на сцене необходимо именно отрекаться от себя… Да, сцена есть прежде всего отречение от своей личности, и только тот, кто на это способен, сумеет послужить общему наслаждению. А вы хотите наполнить мир своим именем! Сумейте создать всемирно известную труппу, — вот это будет, несомненно, великая заслуга перед искусством.

Чтобы не повторять общих мест и чтобы нагляднее пояснить мою мысль, возвращусь к аплодисментам. Московская труппа не вывешивала никаких обращений к публике насчет нежелательности аплодисментов во время действий, но это каким-то тайным чудом случилось само собою. В самых превосходных местах пьесы театр безмолвствовал, и только когда опускали занавес, когда все виденное исчезало, — публика вспоминала, что она в театре, и награждала всю труппу сильными, горячими, единодушными рукоплесканиями, и вся труппа как один человек выходила на вызовы[[371]](#endnote-356).

Вот это и есть громадная победа, достигнутая мирной революцией. Действительно, то, что всегда считалось приманкою для актера, на представлениях московской труппы вдруг получило прямо противоположное значение. Зрители были настолько околдованы, что забыли о своих руках… Разве это не есть полнейшее доказательство иллюзии?.. Разве если вы видите в жизни человека, терзающего ваше сердце своим горем, или прелестную женщину, каждое слово, каждое движение которой вам нравится и увлекает вас, — разве вы им аплодируете?! Ведь если я аплодирую, значит, я говорю актеру: «Молодец! отлично подделал! постарался!..» Но уже тот факт, что я об этом помню, что я ни на минуту не забылся, разве он не убийствен для актера, для художника?!. Разве он не оскорбителен!

Внимательное молчание залы облагораживает всех деятелей труппы. Эта чуткая тишина для каждого из них драгоценна. Каждый из них сознает себя одинаково важным для общего успеха. Никто не чувствует {246} себя затертым, приниженным, снующим по сцене только ради того, чтобы публика кое-как провела время, пока та или другая «знаменитость» отдыхает в своей уборной. Никто не дорожит эффектными «уходами» со сцены, с непременным треском в зале вслед за последней фразой его роли. Никому и ни за что не аплодируют, — какая свобода для художественного исполнения! Является даже страх у актера, как бы кто не счел его жизнь на сцене — за игру, как бы кто не хлопнул и не осрамил его перед товарищами… В «Дяде Ване» у Станиславского есть великолепный монолог, когда он, показывая планы Елене Андреевне, говорит о своей любви к лесам. Станиславский исполняет эту тираду с таким жаром, с таким поэтическим красноречием, что если бы он бил на аплодисменты, он, конечно, получил бы какие угодно громы одобрения. Но он с большим мастерством, электризуя в наивысшем моменте этого монолога весь зал, затем понемногу, чуть заметно спускается от невольного пафоса к самой обыденной речи и таким образом снова вводит действие в его житейскую простоту. Не скрою, — я было испугался, что, пожалуй, Станиславскому зааплодируют, но затем был чрезвычайно благодарен артисту, когда он сумел упразднить эту «овацию». Ведь и в жизни бывают случаи, когда человек говорит о самом дорогом для него вопросе с необычайным жаром и невольною красотою речи — и однако же, находясь с ним с глазу на глаз, вы никогда не подумаете ему рукоплескать…

Не ясно ли, что, при таком понимании искусства, аплодисмент во время действия является обидою.

Итак, революция московской художественной труппы освободила актера от рабства перед рукоплесканиями. Но она сделала больше: она освободила его и от рабства перед рецензентами. Исполнители для всех ролей так выбраны, так приспособлены к своим задачам, воплощение действующих лиц, благодаря общей товарищеской критике, доведено до такого совершенства, что уже рецензенту не приходится ставить отметки отдельным актерам. Можно винить разве только всю труппу за толкование пьесы, но сортировать исполнителей и рассуждать о том, что кто-либо из них не на своем месте, чрезвычайно трудно. Все заранее обдумано, выстрадано, избрано, исправлено, и после всего этого вольноприходящий критик уже, конечно, оказывается совершенно обезоруженным по части придирок.

*(Окончание будет.)*

## 10. С. Андреевский Театр молодого века. (Труппа Московского Художественного театра). (Окончание) «Россия», СПб., 1901, 2 декабря

### IV

Не знаю, как назвать тот театр, который по привычке господствует теперь. Я все-таки назвал бы его «дореформенным». Не касаюсь почтенных, знаменитых и великих артистов, которые украшали и украшают своими именами этот дореформенный {247} театр. Их заслуги принадлежат истории прошлого и настоящего, потому что это старое направление еще надолго удержится. Но я убежден, что ему суждено отодвинуться на второй план. Дело в том, что при всей одинаковости души человеческой в ее основных чертах на протяжении всех веков, — все-таки, взаимные отношения людей и сравнительная важность житейских столкновений слишком наглядно изменяются. Век Шекспира, когда убивали так же легко, как нынче снимают шляпу, удалился от нас, благодаря нашим теперешним отношениям к ближнему, почти до неузнаваемости. Когда мы читаем Шекспира, мы едва останавливаемся на этих частых убийствах, мы ими не интересуемся, как не придаем значения и какому-нибудь устаревшему слову в его языке. Но гениальность писателя пленяет нас на каждом шагу, мы по нескольку раз перечитываем отдельные строки и встречаем в них такую глубину мысли, такую неувядаемую поэзию, что развлекающий наше внимание актер, с его быстрою речью, только мешает нам усвоить подлинник. И потому Шекспир положительно ближе и драгоценнее нам в чтении, нежели на сцене. Потрясающие эффекты Гюго, великолепные выдумки Сарду и чувствительные картины Дюма[[372]](#endnote-357) — все это уже для нас отдает небылицами. Все это нынче годится только для людей с детским художественным развитием, напоминающих тех отроков, которые увлекаются сочинениями Майн Рида и Понсон дю Террайля[[373]](#endnote-358). Забавно, эффектно, любопытно, ярко и поучительно, но — увы, — слишком размалевано, слишком ненатурально. Крутые нравы, пытки, чудовищные пороки, преступления — все эти вещи нас все менее и менее интересуют. Всю эту и поныне обширную область мы относим к уклонениям от нормы, подлежащим ведению суда и психиатрии. Нас невольно тянет к среднему человеку. Мы любим исследования в области этой простой средней души. И здесь предстоит искусству нескончаемая работа. Снаружи как будто все одинаковы, а на деле каждый человек — отдельный глубокий мир. Тонкость в распознании этих драгоценных особей заметно обостряется у всех талантливых писателей. И это ведет к великому равенству, к упразднению героев, к поднятию общего уровня человечества. Кстати, и обаяние «знаменитости» падает. В этом отношении отрадно даже и то, что самые пустые головы легко взлезают наверх, шумят, привлекают общее внимание и, к общему благу, доказывают своею карьерою, что гоняться за дешевою и раздутою известностью не подобает ни одному порядочному художнику. Только теперь прививается в артистической среде завет Пушкина: «Поэт! Не дорожи любовию народной. Ты сам — свой высший суд». Внешний успех в большинстве случаев объясняется теперь или ловкою аферою, или глупым шальным счастьем. Понемногу он уже теряет свою прежнюю заманчивость. Теперь все чаще попадаются артисты, которые стараются выслужиться не перед публикой, а перед собственным художественным идеалом. Их высшая награда — личное довольство своим созданием («ты им доволен ли, взыскательный художник?»). И чем крупнее натура артиста, тем с большим мучением дается ему это довольство.

Тот же принцип проведен и в московской труппе. Г. Станиславский, конечно, мог бы сделаться крупнейшим «актером-единицей». Если бы он руководствовался узким тщеславием, он сумел бы завоевать первенство в любой труппе. Но он поступил наоборот. Он создал, совершенно в стороне от господствующего театра, целое собрание свежих, нетронутых рутиною драматических деятелей, которых он, по возможности, поднял до своего артистического уровня, и затем исчез в этой чудесной труппе. За ним остается главным образом только слава создателя {248} и руководителя этого прекрасного целого, то есть остается роль, в которой он никому не навязывает своей личности впереди остальных и в ущерб остальным. Зато как выиграло искусство! Какая достигнута гармония в исполнении пьес! А главное — вера в благородство и плодотворность задачи охватила всю труппу. Ведь в ней есть прекрасные артисты, но мне даже кажется преступным выделять кого бы то ни было. Однако же если сортировать по-старому, то возьмите, например, г‑жу Лилину, — ведь это богатейший художественный темперамент! А разве ее имя гремит, как имена других женских фамилий, печатаемых крупными буквами? В «Дяде Ване», в сцене у буфета между Соней и доктором Астровым, г‑жа Лилина, ей-богу, играет пленительнее и тоньше, нежели наиболее прославленная знаменитость, — играет, как самый совершенный художник, как природный поэт, чарующий своею непосредственностью… Но то, что делает г‑жа Лилина, до такой степени не крикливо, до такой степени чуждо малейшего помысла об аплодисментах, так не похоже на фокусы для толпы, что исполнительница роли остается только живым лицом в пьесе и, к счастью для общего впечатления, не попадает в патентованные актрисы.

Если вы пожелаете лично познакомиться с этими артистами и пойдете за кулисы, то увидите простых и милых людей без малейшего профессионального отпечатка. Никто не суетится, ни на чьем лице вы не читаете жажды похвал. Все это — люди порядочного общества, которые держат себя естественно и серьезно, сознавая, что они служат благородному и важному делу… Непривычные за кулисами манеры этих актеров заставили кого-то обозвать их «сектантами»[[374]](#endnote-359). Прозвище вполне подходящее. Но следует думать, что вероисповедание этой секты сделается со временем господствующею религиею в драматическом искусстве.

Излюбленные традиции сцены я назвал дореформенным театром. Необходимо объясниться подробнее. Театр создавался веками, и многие его элементы неразрывно связаны с самою природою сцены. Есть в этом деле вещи несокрушимые. Но жизнь создала множество разновидностей театра. Театры специализируются: классический репертуар, комедия нравов, мелодрамы, лирические пьесы, сатира и фарс, сказка и феерия, — почти каждая из этих отраслей имеет уже свой особый театр. Однако же на вершине всего этого, всюду и всегда, находилась и находится одна образцовая художественная сцена. И вот я думаю, что эта первенствующая и руководящая сцена неминуемо должна будет избрать тот путь, на который ей указывают реформы в труппе Станиславского. Следует отдать справедливость артистам Александринского театра: они с величайшим наслаждением посещали спектакли московской труппы и находили в ее приемах нечто такое, к чему их уже давно тянуло их собственное художественное чутье. Но никому недоставало инициативы, упорства, свободы и смелости, чтобы выработать совсем новую организацию дела и подготовить переворот.

Первенствующая сцена всегда бывает художественною, то есть воплощающею лучшие произведения литературы. Лучшее, что есть в литературе, это — поэзия в самом широком смысле слова. Театр Станиславского служит именно драматической поэзии. Деятельность Станиславского возникла на границе двух столетий и двух литературных течений — реалистического и декадентского. Она вполне обозначилась и возбудила общее внимание только с приездом московской труппы в Петербург, в первом году наступившего века. Это новое, замечательное явление в жизни театра на {249} первых же порах вызвало забавные недоразумения. Маститые романтики и модные декаденты упрекали Станиславского в чрезмерной «материализации искусства», в «пошлом реализме конца девятнадцатого столетия». Наоборот, «шестидесятники» и трезвенные позитивисты винили Станиславского как раз в «декадентизме», потому что он ставил Ибсена и Метерлинка[[375]](#endnote-360)… Между тем Станиславский неповинен ни в том, ни в другом. Он именно создатель живой, искренней поэзии на той самой сцене, которая всегда страдала рутинными условностями и фальшивыми эффектами.

Не буду говорить о классическом репертуаре. Великие драматические поэты всех веков и народов известны наперечет. Сколько ни играйте древних греков, Шекспира, Шиллера, Гете, Мольера, Пушкина и так далее — текст всегда останется выше исполнения. Нисколько не сомневаюсь, что труппа Станиславского дала бы и в этом репертуаре великолепные образы, достигла бы возможной гармонии исполнения. Найдены были бы подходящие темпераменты, фигуры, обстановка и так далее. Но эта почва уже достаточно разработана. Все лучшее в этом направлении уже сделано, и все-таки подлинники остались такими же, как были. Театр ничего не прибавил им от себя. Произошло это, я думаю, потому, что, несмотря на свою драматическую форму, эти произведения предназначены, по преимуществу, для того, чтобы оставаться вечными книгами, не нуждающимися в истолковании их путем зрелища. Отмечу еще ту особенность, что этот, так сказать, библиотечный репертуар состоит исключительно из пьес, написанных стихами.

Но стихи, как я уже говорил, по-видимому, сыграли свою важнейшую роль в искусстве. А между тем драма, как отражение жизни, продолжает развиваться, и талантливые драматурги, из поколения в поколение, неустанно примыкают со своим творчеством к общему художественному движению литературы. Но это уже «драма-зрелище» — и ничего более. Прозаическую пьесу просто неудобно читать. На каждом шагу надо воображать себе то, что едва намечено. Постоянно мелькают фамилии, короткие реплики, ремарки для сцены — все это ужасно досаждает читателю и настолько путает его, что он готов бросить книгу и невольно требует: «Пожалуйста, отделайте все это для меня, покажите мне все это в лицах». И вот где необходимы актеры.

Таков именно драматический репертуар нашего времени, и, вероятно, в такой форме он получит дальнейшее развитие. По отношению к такому репертуару сценические таланты являются громадной и самостоятельной творческой силой. Они должны воссоздать чуть не наполовину все то, что лишь набросано автором. Их воображение, их артистический вкус, их верное понимание людей и вдохновенная работа должны обратить рукопись в цельную гармоническую картину жизни, полную красок, движения и чувства.

### V

Замечательное единомыслие оказалось между Чеховым-драматургом и московским Художественным театром. Писатель и артисты вполне подошли друг к другу Ведь и пьесы Чехова составляют совершенно новое явление в драматической литературе. Еще в «Иванове» Чехов пытался уже нарисовать простой психологический этюд, без общепринятого механизма в «действии» пьесы. Эту драму нашли умною, но малопригодною для сцены, несмотря на то, что в «Иванове» Чехов еще довольно усердно держался установленных приемов — подделывался под обычный персонал труппы, писал театральным языком, вводил комических старух, шутов и тому подобное. Но в «Чайке» писатель уже открыто выразил свою ненависть к существующему театру, а затем в «Дяде Ване» {250} и еще более в «Трех сестрах» он наконец смело перешел к изображению на сцене повседневной жизни простых людей.

И это, конечно, восстание против законов драматургии. Подобное же движение замечается и на Западе. С одной стороны, Ибсен и Метерлинк выдвинули в драме на первый план поэзию душевных настроений, а с другой — большинство современных драматургов уже избегают в своих пьесах крикливых героических фигур и преимущественно занимаются жизнью «сереньких» людей. По этому поводу знаменитейший фокусник мелодрамы Сарду недавно заклеймил революционеров глубоким презрением. Упоенный своим собственным искусством напрягать до чрезвычайности любопытство к интриге, хотя бы с нарушением правды бытовой, исторической, художественной и даже логической, — Сарду гордо воскликнул: «Недалеко уйдут они со своей психологией. Драма это прежде всего — действие».

Есть вещи почти неодолимые, создаваемые консерватизмом человечества, у которого, как известно, «привычка — вторая натура». Действительно, ведь может показаться чуть ли не преступлением вопрос: да почему же «драма это прежде всего — действие»? Ведь интрига в драме совершенно в такой же степени важна или не важна, как и в романе, потому что и то, и другое произведение воплощают жизнь. Тут есть разница только в публике. Зрителем может быть всякий, читателем — не всякий. В театре бывает по преимуществу «толпа». Говорят, толпу надо забавлять, заинтересовывать. Она — дитя. Да. Но ведь нельзя же ее вечно держать в младенчестве. Это — педагогия дурного вкуса, это — нескончаемые сказки нянюшки.

Интрига, коллизия, героические злодеи, размалеванные фигуры, неистовые страсти и тому подобное — все это важно и даже необходимо для тех авторов, которые не обладают искусством привлечь внимание к естественному, искреннему и простому, — кто не владеет тайною поэзии. Ведь то же самое происходило и с поэмами, и с повестями, и с романами. Некогда казалось «низким» и невозможным рассказывать обыкновенную жизнь в стихах. Пушкин это опроверг. Прежде для романа требовалась любопытная завязка, — Тургенев создал дивные романы без всякой «выдумки». Лев Толстой гораздо ранее Золя ввел в беллетристику увлекательнейшие описания всех мелочей жизни. И тот самый читатель, который прежде пленялся только уголовными, историческими и злодейскими романами, с жадностью ожидая «продолжения», чтобы узнать, «чем кончилось», — увлекся Толстым, как самым любимым собеседником.

Замечу вскользь, что и Чайковский, страдавший от ненавистного ему «героизма» опер, нашел истинную отраду для своего вдохновения только тогда, когда стал писать музыку на «Онегина»…

И кажется, можно без ошибки сказать, что наиболее полное «опрощение» искусства всегда шло из России.

И однако же, относительно театра, наверно еще очень многие возразят: «Но если мы увидим на сцене то же самое, что видим в жизни, то в чем же будет заключаться искусство? Да и кроме того, мы требуем от пьесы известной идеи, поучения»… А так просто переносить жизнь на сцену — к чему же это поведет?!

Чудесное впечатление, произведенное «Тремя сестрами» Чехова в исполнении труппы Станиславского, силою вещей опровергает это возражение. Но кроме того: почему же вы восхищаетесь живописцем, когда он дает вам целиком именно того самого человека, которого вы знаете в жизни, почему преклоняетесь перед писателем, когда он выражает именно то, что вы наблюдаете вокруг, а от драматурга и актеров вы требуете не живой красоты, а непременно — прикрас и фальши? Или {251} вы все-таки настаиваете на необходимости поучения…

Тогда пусть поучают со сцены какими угодно приемами. Если цель хороша, то можно помириться со всякими средствами, — «кому что помогает»… Но неужели еще необходимо пространно доказывать, что высшее развитие и нравоучение дается обществу только искренними художниками? И что драматург так же, как и поэт, тем выше, чем он правдивее.

Поэзия есть высшая правда, внушаемая человеку тайною жизни. Все ее чувствуют, но немногим дано ее выразить. В этой таинственной правде всегда есть нечто мучительное и печальное, но вместе с тем доброе и прекрасное. В ней содержатся все лучшие права человека, за которые так скучно, мелко, хлопотливо и в то же время напыщенно ратуют иные, весьма усердные социологи и прогрессисты. А художник или поэт приближают человека к этим правам легко, нечувствительно.

Ибо художник, ясно сознающий все величие, глубину и прелесть мира Божьего, — невольно и всегда, во всем, что он выразит, будет находиться на стороне того, что составляет благо человечества.

И если от этих школьных истин мы возвратимся, например, к «Трем сестрам», с помощью которых Чехов и труппа Станиславского одержали победу над театральной рутиной, — то что же мы увидим? Какое поучение в этой пьесе?

Поучение в том, что эта простая история увеличивает вашу любовь и жалость к людям. Перед вами проходит множество разнообразных людей, и вы в конце концов почти всех их находите добрыми, хорошими, потому что вы незаметно для себя угадываете их сердце. Есть только две отрицательные фигуры: штабс-капитан Соленый и жена Прозорова, Наталья Ивановна. Но вы к ним вовсе не питаете ненависти, а только жалеете их, потому что видите в них эгоистов, которым недоступны благородные человеческие чувства. Соленый преисполнен жаждою быть гением, когда он глуп, а Наталья Ивановна практически устраивает свое благополучие, никого, в сущности, не любя. Кстати сказать, г‑жа Лилина исполняет и эту роль с удивительным художественным тактом и чудесною правдивостью. И вот вам пьеса без коллизии, без эффектов, без риторики, без возбуждения каких-нибудь «жгучих вопросов» — и однако же, она дает вам то облагораживающее созерцание жизни, которое способна уловить только поэзия.

И чем более драматургия будет заниматься правдивой психологией, чем более человеческих разновидностей пройдет перед нами на сцене, в освещении чутких писателей, в исполнении безукоризненных артистов, — тем более театр будет служить на пользу гуманности и культуры, тем более он даст художественного наслаждения зрителям.

Итак, я думаю, что новое движение должно оказать сильное влияние на будущие судьбы сцены. Влияние это сказывается уже и теперь, хотя, как это всегда бывает вначале, подражатели перехватывают у Станиславского только внешние приемы и тотчас же их уродуют: знаменитое «настроение» доводят до карикатуры, а художественную простоту игры — до холодной бесцветности. Но ошибаются те, кто полагает, будто успех труппы Станиславского — только успех моды. Нет! Это — успех освободительной идеи, от которой отступать назад уже не приходится.

Станиславский провел свое дело и поныне работает над ним, при участии Вл. Ив. Немировича-Данченко — талантливого драматурга и верного слуги искусства. По словам П. Д. Боборыкина, Вл. Ив. Немировичу-Данченко принадлежит даже главная роль в создании Художественного театра. Он первый наметил «направление» и повлиял на самого Станиславского. {252} Он же всегда выбирает пьесы и влагает много своего творчества в их постановку. Его благородный вкус примиряет всех участников труппы в достижении наилучших результатов.

Когда дирекция избирает какую-либо пьесу и начинает готовить ее для сцены, то все ждут первого представления, как выдающегося художественного события. Тогда в театральном мире происходит нечто подобное тому, что бывало в литературе, когда ожидали новой статьи Белинского или новых произведений Тургенева, Достоевского, Толстого. Все ожидают именно «прекрасного», то есть верного, искреннего и чуткого воспроизведения жизни. Таким образом, московским художникам уже теперь досталось как бы невольное главенство в нашем сценическом искусстве.

«Художественный общедоступный театр» в самом названии своем весьма точно определяет программу своей деятельности. Это «художественный» театр не в узком значении слова, то есть не театр с девизом «искусство для искусства», не театр для тонких ценителей — для парнасцев или декадентов, а театр «общедоступный», то есть предназначенный служить всем и каждому — как знатокам, так и самой обширной публике. И действительно, простолюдин, интеллигент, публицист, эстетик и даже упрямый поклонник мелодрамы — все одинаково почувствуют себя в театре Станиславского как дома — и вынесут полное художественное удовлетворение.

Задача театра Станиславского: *делать художественное общедоступным со сцены*… С таким великим знаменем следует верить в победу.

## 11. Али <Н. Е. Эфрос> Спросонок «Новости дня», М., 1901, 2 декабря

Война родит героев, театры — критиков.

Художественный театр «родил» С. А. Андреевского.

Правда, он уже давно «рожден». Не для жизни только, но и для славы. Даже один из баловней судьбы, для которого ей, всегда — такой скупой, ничего не жаль. Блестящий оратор, красивый поэт, изящный литературный критик. Во всем немножко дилетант, везде — и за пультом защитника, и в стихах, и в критическом этюде — слегка кокетничающий и не прочь попозировать блазированностью [пресыщенностью]. Но всюду умный, интересный, увлекающий. Меньше всего тусклый, «серый». Утонченный парижский «интеллектюэль» среди грубой русской обстановки.

В последнее время он особенно плотно закутался в чайльд-гарольдовский плащ и поэтичную скорбность. Легкие недоразумения с адвокатскою этикою, этою прямолинейною, элементарною этикою, не понимающею никаких finesses [тонкостей — фр.] скорбной поэтической души; козни литературных врагов, так неделикатно придирающихся к каждому капризу возвышенно настроенной мысли и проверяющих ее, точно счет из мелочной лавочки, или будничную журнальную статью, когда она вся — в привольной игре; наконец, горькое разочарование в рифме и сознание, что пришел ей конец, — все это наполнило неизреченною меланхолиею тонкую душу адвоката-поэта, заволокло туманом его прекрасные глаза, глаза Альфреда {253} де Мюссе[[376]](#endnote-361), зазвучало нотами глубокого разочарования в мелодичном голосе и даже легло матовою тенью на значок присяжного поверенного[[377]](#endnote-362).

И вдруг — чудесное превращение. С. А. Андреевский воскрес, точно родился вновь для восторгов, экстазов и панегириков. Весь строй тоскующей души перестроился, и нервные руки забили в тимпаны[[378]](#endnote-363). И все это сделал Художественный театр. Пусть погибнет Фемида, пусть погибнет рифма, — и да здравствует «театр молодого века».

— Я как будто вдруг проснулся через 100 лет после всего, ранее виданного много на сцене, — восклицает с пафосом С. А. Андреевский. Так ошеломили его постановки Художественного театра.

И я вполне ему верю. Даже больше. Я думаю, что «как будто» — это только стилистическое украшение, maniere de parler [фигура речи — фр.]. Г. Андреевский, нежданно проснувшийся для театральной критики, действительно проспал ну, положим, и не 100 лет, а этак лет двадцать. Это несомненно. И только теперь проснулся.

И оттого представление о времени у него затуманилось, перепуталось, и прошлое кажется ему настоящим, а потому настоящее — будущим. Пока он охорашивался в своих речах, стихах и статьях, ему, очевидно, было не до театров. И свои далекие воспоминания он все продолжал считать современною действительностью.

Иначе никак не понять очень многого из его критики-панегирика по адресу Художественного театра. И я думаю, театр первый придет в большое и вряд ли радостное недоумение от таких восторгов.

Это — театр гордый. Он знает себе цену. Но он не может видеть свое главное достоинство в том, что и он отказался от той рутины, какая давно вывелась во всех сколько-нибудь приличных театрах. Новатор, повторяющий захватанные зады, — благодарим покорно. А новоявленный критик именно это и утверждает.

Знаете, что особенно поразило и восхитило критика, «как будто проснувшегося через сто лет?» То, что на спектакле Художественного театра не рукоплещут посреди акта. «В самых превосходных местах пьесы театр безмолвствовал», и это «каким-то тайным чудом случилось само собой», захлебываясь от искреннего восторга, восклицает г. Андреевский. И идет целый ряд заключений, как по-особенному, истинно художественно играли, чтобы получилась такая «громадная победа, достигнутая мирной революцией». Господи, как, правда, великолепно. Какая, правда, «громадная победа». Только, чтобы одержать ее, не стоило устраивать никаких революций, и чтобы заявить эту истину, не стоило г. Андреевскому идти в театральные критики. Да кто же, кроме проспавшего сто лет, не знает, что теперь ни в одном порядочном театре, по крайней мере — в столицах, хотя никаких революций и не производившем, среди акта не аплодируют? Эта глупая мода давно вывелась у нас из театрального обихода, и если бы г. Андреевский не спал так долго, он бы это знал не хуже меня с вами и поискал бы какой-нибудь иной аргументации для «полнейшего доказательства» иллюзии и не истратил бы добрую часть своего восторженного фельетона на трюизмы против аплодисментов, нарушающих ход действия. Когда-то это было излюбленным клише театральных репортеров, а теперь за ненадобностью убрано из редакций в архив. И какою смешною наивностью кажется весь экстазный пассаж фельетона, доказывающий, что г. Станиславский как-то умышленно читает главный монолог Астрова о лесе так, чтобы публика не вздумала аплодировать. Ах, г. Станиславский — большой актер, но зачем же глупости говорить!.. И уж если нехорошо актеру произносить монолог так, чтобы непременно сорвать хлопки, то столь же нехорошо, противно искреннему вдохновению говорить его с непрестанною думою о том, как бы не вызвать этих хлопков. Хлопки не должны входить {254} в расчет. Играть и думать, чтобы похлопали — нехорошо. Играть и думать, как бы не захлопали — уж совсем абсурд.

И другие похвалы — того же странного жанра, спросонок. Г. Андреевский очарован, «убаюкан созерцанием», и все потому, что «нет этого округленного рта, зычной речи и маршировки, которые отличают актера от всех прочих смертных, как военный мундир отличает офицера от толпы». Ах, как крепко спал г. критик! Или, может быть, он ходил в театр только во время выездных сессий суда, в богоспасаемых в патриархальной старине городках? Этот мундир давно-давно сброшен с актерских плеч, и если актера отличает от всех прочих смертных «зычная речь да маршировка», — никто из сколько-нибудь порядочных, не то что хороших теперешних актеров уж, конечно, не актер. И только один г. Андреевский после своего слишком долгого сна и в этом видит «не только реформу, но даже революцию в театральном деле». Не много же нужно для «революции»… Впрочем, и цена такой революции — ломаный грош, как и такой «критики» г. Андреевского. И говорить это, да еще полагая, что это — панегирик, значит, унижать, обесценивать театр, за которым крупные заслуги. Только совсем не те, какие увидал его непрошеный восхвалитель. Избави Бог от этаких судей спросонок.

Г. Андреевский находит еще, что «революция» Художественного театра освободила его от «рабства перед рецензентами» (к слову сказать, всегда довольно мнимого), потому что «исполнители для всех ролей так выбраны, так приспособлены к своим задачам, воплощение действующих лиц доведено до такого совершенства», что критику и делать нечего. Но тут, во-первых, полнейшее petitio principii [аргумент, нуждающийся в доказательстве — лат.]. Огульное совершенство исполнения надо доказать, а не им что-то доказывать. И хотя я сам очень ценю Художественный театр, я смею усумниться в существовании такого общего совершенства. А во-вторых, не освободила же «революция» от статьи г. Андреевского. А ее похвалы, — ну, знаете, они, на мой взгляд, похуже «рецензентских придирок», потому что в глазах всякого чуть не равносильны сведению дела, делаемого Художественным театром, на нет.

Так вот что проспал и вот что, проснувшись, увидал критик-адвокат, которому и в новой области захотелось пококетничать. Но получился только конфуз, и пребольшой.

## 12. EXTER <Ал. И. Введенский> Театральная хроника. «В мечтах», драма в 4‑х действиях, соч. Вл. И. Немировича-Данченко, на сцене Художественного театра в 1‑й раз 21 декабря «Московские ведомости», 1901, 23 декабря

### IV

<…>[[379]](#endnote-364) Говоря откровенно, я многого в драме г. Немировича-Данченко не понимаю, хотя и старался понять, и был, смею думать, достаточно внимателен.

{255} И, во-первых, я не понимаю, зачем автор следует Шопенгауэру в развитии своей идеи, ибо он, несомненно, ему следует, и сам неоднократно это дает понять (тирадами о «метафизическом единстве воли»), зачем следует ему только *наполовину*. Искусство *отвлекает* силою мечты от зол жизни и *погружает в забвение* — так говорит и учит Шопенгауэр, и автор своею драмой превосходно это иллюстрировал: его «мечтатели», разных типов и оттенков, в конце концов, каждый по-своему, все же примирены с жизнью. Но зачем автор, вслед за Шопенгауэром, *не* подчеркнул, не поставил в полосу яркого света дальнейшую мысль, которая в философию Шопенгауэра входит существенным элементом?

«Чистое, истинное и глубокое созерцание, — пишет Шопенгауэр, — является художнику целью самой в себе; он на ней останавливается. Поэтому оно для него не становится квиетивом [пассивностью] воли, спасает его от жизни не навсегда, а лишь на *мгновение*, служит для него лишь временным утешением, пока умноженная таким образом его сила, утомясь такой игрой, не обратится *к серьезному*», и так далее.

И вот на это-то *серьезное* драматург не указал или, точнее, указал, но лишь издали, отрывочными намеками, как бы опасаясь, что иным яркие аскетические моменты философии Шопенгауэра[[380]](#endnote-365) могут прийтись слишком не по вкусу.

Я не понимаю, во-вторых, как возможны такие характеры, каков характер княгини Старочеркасовой. Она и чрезвычайно сильна, и в то же время чрезвычайно слаба. Она глубока, настойчива и сосредоточенна. Но, несмотря на неоднократные советы со всех сторон, она не может «найти себя». Она не может победить в себе слепую, чисто стихийную страсть к Костромскому и свое отчуждение от мужа — очень корректного, честного, душевного человека. Она не понята. Но мать своими довольно-таки вялыми и дряблыми, совсем бесцветными и шаблонными утешениями ее возвращает на настоящий путь… Как это? Г‑жа Андреева[[381]](#endnote-366) играла бесподобно, с глубиною недосягаемою, красотою обворожительною, с умом и изяществом. И несмотря на это, роль осталась психологически неясною. И виноват в этом всецело автор, и он один[[382]](#endnote-367).

Я не понимаю, далее, что такое, в отношении к своим детям, артистка Занковская. Надо правду сказать, г‑жа Самарова[[383]](#endnote-368), в противоположность г‑же Андреевой, играла {256} свою роль очень слабо, и вообще для этой роли, на наш взгляд, она мало пригодна. Но если бы играла эту роль и другая, более сильная и подходящая артистка, роль не вышла бы существенно лучше. И опять — исключительно по вине автора.

<…>[[384]](#endnote-369) Не понимаю я в этой драме и многого другого, о чем пришлось бы, к сожалению, очень долго говорить.

Но зато я вижу в драме г. Немировича-Данченко, ясно понимаю и с восторгом приветствую, по крайней мере, одно: поворот от мотивов скорбных, надрывающих душу и щемящих сердце к мотивам бодрым, жизнерадостным и примирительным[[385]](#endnote-370). Едва ли не впервые именно здесь, в этой драме, Художественный театр верен себе, своему девизу, ибо именно в этой драме *переобразующая и примиряющая сила искусства* дала впервые себя ощутить и сознать. Пусть указания на «серьезное» пока еще отсутствуют или выражены робко и неверно. Но они придут, раз проложить искусством путь к нему…

С не меньшим восторгом я должен приветствовать и исполнение. Слабые роли, как я отметил выше, есть и в пьесе, и в исполнении. Но все же гораздо более сильных ролей.

Кроме г‑жи Андреевой, — повторяю, бесподобной исполнительницы роли княгини Старочеркасовой, — очень ярко выделялись: г‑жа Книппер[[386]](#endnote-371), изумлявшая своей виртуозною имитацией грассирования офранцузившейся русской женщины, и г‑жа Лилина[[387]](#endnote-372), яркая декадентка, охваченная бесплодною погоней по заграничным курортам за женихами.

Из артистов лучше всех провел свою роль, на этот раз, г. Качалов[[388]](#endnote-373), необыкновенно глубоко, задушевно и искренно передавший Костромскому задушевную исповедь князя Старочекасова. За ним следует Станиславский[[389]](#endnote-374), — вполне живая, интенсивно живущая на сцене и очень яркая фигура. Хорош, величествен, поэтичен и как-то аристократично патриархален г. Санин в роли Алферова. Г. Вишневскому[[390]](#endnote-375) его славянская акцентировка не везде удавалась. Но роль проведена с темпераментом и совершенно в том тоне, в каком задумана.

В общем, повторяю, я многого в драме не понимаю, кое-чего совсем не одобряю (например, вовсе не следовало ставить Алферова в такие неопределенно-определенные отношения с Занковской, в каких он стоит). Но гораздо большему я радуюсь.

Да послужит драма г. Немировича-Данченко предвестником перехода Художественного театра к чистому искусству, к чисто художественному *преображению и просветлению жизни*, которую до сих пор он брал преимущественно с ее мрачных, тоскливых, надрывающих и щемящих душу сторон!

## 13. Пэк <В. А. Ашкинази>[[391]](#endnote-376) Плакали купецкие денежки. Драпировочное и обойное святочное представление «Новости дня», М., 1901, 24 декабря

В 4‑х гарнитурах лучшей мебели. Сюжет заимствован из умных книжек. Успех заимствован из систематического одурманивания публики.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ВЕЩИ

Аника-воин, он же фея кукол[[392]](#endnote-377).

Актер, марионетка.

Бутафор.

Старший гений.

{257} Посторонние зрители.

Свои зрители.

Дубовый стол, очень впечатлительный.

M‑lle Апломб.

Капельдинер.

Искусство, забитое, жалкое существо.

Денежки, заплаканные и кислые.

Лакей.

Люстра, гордячка и фанфаронка.

Диван, добряк.

Декорация колонной залы «Эрмитажа».

100 фраков от Дюшара[[393]](#endnote-378), добрые малые.

Белые жилеты.

Туалеты от Редферна[[394]](#endnote-379).

Шляпки.

Куклы, говорящие на всех языках.

Статуэтки, наивные создания.

Шифоньерка, дура.

Ломберный стол, каналья большой руки.

Половые, арлекины разных возрастов и положений, метрдотели, вазы, кувшины, панно, ковры.

Действие происходит в дурмане.

**ПРОЛОГ  
«Аника-воин, он же фея кукол».**

Аника-воин *(стоит посередине сцены, окруженный альбомами, цветочными корзинами, старинными кувшинами, люстрами, коврами, статуэтками. По щеке Аники катится одинокая крокодилова слеза. Говорит, как пишет)*. — Друзья мои! *(гладит альбом по крышке)…* Дорогие мои действующие вещи *(треплет цветочную корзину по бокам)*!.. Талантливые и чуткие интерпретаторы моих чувств и дум *(нежно целует узкогорлый кувшинчик)*!.. На вас, родные вещи, я возлагаю все мои надежды… вы сделаете мне успех *(дружески ерошит пушистый ковер)…* На действующих лиц, любезные моему сердцу аксессуары, надежда плоха, вы это понимаете… Действующие лица тогда лишь могут вывезти автора, когда они пересажены на сцену из жизни или созданы творческой фантазией поэта… Но действующие лица, взятые напрокат из малопонятных умных книжек и свалянные из газетных передовиц, — к чему они, о друг-кувшин, и ты, о нимфа… тьфу… корзина?.. Какой в них смысл — в этих безжизненных куклах и какой актер сумеет вдохнуть жизнь в эти сухие формулы на ножках, плод сухого ума?.. Я сознаю это и поэтому обратил весь мой светлый гений *(целует кончик своей бакенбарды)*, всю мою творческую силу *(гладит себя по жилету)* на создание действующих вещей — вещей, полных жизни и правды!.. *(Растроганно.)* Подойдите ко мне поближе, о сто фраков, творчески задуманных мною у Дюшара… Приблизься и ты, дивно рожденный фантазией кувшин, и ты, творчески вызванный к жизни типичный самовар, и ты, гениальная шампанская бутылка, сотворенная в тиши моего кабинета!.. Придите в мои объятия, дорогие дети!.. *(Бросается на шею дюшаровскому фраку, но отскакивает как ужаленный, заметив, что во фраке торчит актер. После паузы. Строго.)* — Зачем вы здесь, жалкое действующее лицо? Кто позволил вам нарушить своим неуместным присутствием созданную мною с такой гениальностью гармонию действующих вещей?!.

Актер *(из фрака. Уныло)*. — Я не виноват, ваша репертуарность… Посадили меня, — вот я и сижу.

Аника-воин. — Кто смел посадить вас в дюшаровский фрак?

Актер *(уныло)*. — Их постановочность повесткой известили, чтобы, значит, влезть…

Аника-воин вытаскивает актера из фрака и выбрасывает его за кулисы. Затем бросается в объятия к опроставшемуся фраку и обливает его слезами. Прочие действующие вещи шумно выражают свой восторг. Альбом хлопает крышкой по плечу Аники-воина. Две цветочные корзины обнимаются. Шифоньерка падает в истерике.

Бутафор *(входит с лампой)*. — Лампу, вот, принес… Куда ее?.. Сюда, что ли? *(Хочет поставить лампу на стол, но стол подставляет ему ножку. Лампа вылетает из рук бутафора и разбивается вдребезги.)*

Аника-воин *(бросаясь на бутафора с кулаками)*. — Изверг!.. Злодей!.. Что ты сделал?!. {258} Да понимаешь ли ты, что ты сделал?.. Ты разбил мою гениальную лампу… плод моего творческого вдохновения… лучшее создание моего гения!.. О, ужас! Разбита лампа, которая должна была явиться посредником между мною и толпой, лампа, которая должна была проводить мою идею… разбита главная действующая вещь, без которой смысл пьесы останется темен и непонятен. *(В отчаянии падает в объятия кресла, целуя и обливая слезами его ручки и продолжая кричать.)*

Стол, виновник несчастья, краснеет как рак.

Старший гений *(вбегает)*. — Что здесь за шум?.. Что случилось?.. *(Замечает разбитую лампу. Немея от ужаса.)* — Раз… би… та лам… па?..

Аника-воин *(слабым голосом)*. Vous l’avez dit [Вы это сказали — фр.]… Разбита главная действующая вещь моей пьесы *(рвет на себе волосы)…* Разбит труд целой жизни… *(рыдая)…* Разбита лампа…

Старший гений *(с ужасом)*. — И у нас нет дублерши?..

Аника-воин *(страдальчески)*. — Vous l’avez dit… и у нас нет дублерши…

Старший гений *(приглаживая волосы, которые становятся дыбом)*. — Что же будет с пьесой?

Аника-воин *(чуть слышно)*. Придется отложить спектакль…

Старший гений *(рыдая как ребенок)*. — Ужас… ужас… Но это вы виноваты, Аника… Как же это так случилось, что вы не позаботились о дублерше для главной действующей вещи?..

Аника-воин. — Из ума вон… Для всех есть дублеры и дублерши… Для кувшина есть превосходный дублер, для корзин, для шампанской бутылки даже, а для лампы нет… Бог разум отнял…

Бутафор *(робко)*. — Ваша репертуарность, не извольте так убиваться, я к Мерилизу[[395]](#endnote-380) пошлю за другой лампой!..

Аника-воин и Старший гений *(вместе)*. — Вандал!.. Невежда!.. Варвар!.. Вон отсюда.

Старший гений протягивает руку Анике. Аника с чувством пожимает ее.

Старший гений. — Я понимаю вас, Аника… Я вас понял… Сегодня же прикажу выпустить анонс следующего содержания: «Первое представление новой пьесы Владимира Ивановича Аники-воина за поломкою одной из действующих вещей, исполнительницы главной роли, откладывается на неопределенное время до подыскания дублерши».

Аника-воин *(растроганный)*. — Благодарю вас, гений.

Старший гений. — Я понимаю вас, Аника.

Обнимаются и целуются. Действующие вещи лижут им сапоги и руки. Альбом хлопает крышкой попеременно по плечам обоих. Стол, виновник катастрофы, кончает самоубийством.

Занавес.

**ДЕЙСТВИЕ I, II, III и IV**

**«В дурмане»**

Посторонний зритель. — Скажите, пожалуйста, откуда автор заимствовал сюжет этой пьесы?

Свой зритель. — Сам придумал!.. Гениальная голова, ума палата… В одну пьесу два совершенно разных сюжета вклеил… Каков Ермаков?!. До него никто еще не умел так ловко устроить, — все на один сюжет валяли… А тут полпьесы одно, а полпьесы — другое… Два настроения получаешь заместо одного… А у Чехова только одно… Слаба кишка, — больше не может вытянуть… Нет, уж в этом театре даром денег не берут… Скорее лишнего отпустят против того, что следует… Здесь по чести…

Посторонний зритель. — Но почему этот Костромской, носитель нового слова и ницшеанских идей, вышел у автора совершеннейшим идиотом?

Свой зритель. — Это уже простая случайность… Как это люди не хотят понять, право… Автор послал в лавочку за Ницше {259} и велел взять настоящего, а лакеи возьми да принести ему Ницше исковерканного и переделанного в плохом переводе Клюкина[[396]](#endnote-381)… Ну, автор сгоряча-то не заметил и стал из этого изуродованного Ницше… Нельзя же так придираться к пьесе… Почему идиот, да почему идиот?.. Думаете, это легко пьесу писать. В этих ученых книжках тоже не сразу разберешься… Шут ее знаешь — настоящая она или поддельная.

Посторонний зритель. — Но это удивительно скучно… Поставьте эту пьесу в провинциальном театре, где нет возможности дать такую обстановку, занимающую и развлекающую зрителя… Ведь смотреть нечего… В первых двух актах ведь ничего, кроме мебели и декораций… Неужели это первый современный русский автор, допущенный на сцену этого театра?.. Кроме Чехова, разумеется…

Свой зритель. — Первый. Других не приказано и пускать, потому они настроения не понимают… Глядите, глядите!.. Как гениально схвачен облик этого кувшинчика, — и какими мощными яркими штрихами набросана физиономия этой шифоньерки!.. Браво! Браво!.. Автора!.. Автора!..

Посторонние зрители *(хором)*. — Как великолепен Качалов!.. Ведь он спасает акт… Что за яркое дарование!.. Качалова! Браво! Качалова!..

(Аника-воин выходит и раскланивается.)

Посторонние зрители. — Качалов solo!.. Качалов!

М‑lle Апломб *(тащит Анику за руку)*. — Иди, иди, Аника, кланяйся… Когда еще такого случая дождешься… Чего стесняться?.. В зрительном зале все свои люди.

Аника-воин кланяется.

Капельдинеры *(тащат огромный венок)*. Позвольте пройти!.. Позвольте пройти!..

Искусство *(выглядывая из-под падуги)*. — Боже, какой дурман… Да они все в дурмане… Анике несут венок… Я умываю руки.

Денежки плачут.

Занавес.

**ЭПИЛОГ**

Кабинет Аники-воина. Над столом поясной портрет лампы с лестной надписью. На тумбе бюст люстры, увенчанный венком из роз. На полках статуэтки шифоньерки и подсвечников во весь рост. В роскошной раме — адрес от половых из гостиницы «Эрмитаж». В углу валяются разорванные портреты Ницше, Виардо, Тургенева, кн. Барятинского, Вл. Соловьева. В качалке сидит m‑lle Апломб, развалившись как дома.

Аника-воин. — М‑lle Апломб, я вам премного обязан.

М‑lle Апломб. — Это верно. Я всегда выручала вас. Я была верной спутницей вам в течение всей вашей карьеры. Вы всегда правы… Мы были с вами друзьями и будем… Выпьем за наше общее здоровье.

Аника-воин. — А одурманенную публику? Разве мы не почтим ее в нашем тосте?

М‑lle Апломб. — Вы опять правы, Аника… Так же правы, как в тот момент, когда сказали, что можно пьесу возвести в перл создания, — стоит только найти много денег на блестящую постановку ее.

Аника-воин. — И разве я это не доказал?.. Так выпьемте же за дурман… Ура!..

М‑lle Апломб. — За дурман… hip… hip… hourra!..

Денежки входят, грустные и унылые, и плачут, плачут, плачут.

Занавес.

## **{****260}** 14. Н. Рок <Н. О. Ракшанин> Из Москвы. Очерки и снимки «Новости и Биржевая газета», СПб., 1901, 29 декабря

Легкую экскурсию в область мечты я совершаю под свежим впечатлением новой драмы Вл. И. Немировича-Данченко, поставленной с громадным успехом на днях на сцене нашего Художественного театра. Драма эта носит название «В мечтах» и заключает в себе нечто вроде призыва отрешиться от жизни и уйти в мечту о ней, так как «жизнь — это несчастье, но даже не борьба за счастье, это лишь мечта о счастье».

Пьеса эта вызвала у нас чрезвычайно разнообразные толки. И публика, и критика — надо сказать правду — не унесли из театра чувств особого удовлетворения. Первое представление пьесы получилось очень шумным, эффектным и красивым с внешней стороны: автора охотно вызывали, шумно ему аплодировали, венчали его лаврами и устраивали ему настоящие овации, но нелегко было разобраться, где тут, собственно, кончилось чествование «директора театра» и началось чествование «автора новой пьесы»[[397]](#endnote-382). Дело в том, что основная мысль пьесы показалась большинству слушателей точно подернутой туманом: зрительный зал не воспринял этой мысли, может быть, отчасти потому, что она недостаточно ясно преподнесена автором, а главным образом, потому, что по самому существу своему — это мысль высшего порядка, далеко не всегда и не при всех условиях свободно и легко усваиваемая толпой.

Вообще, вопрос о том, может ли сцена являться проводником мыслей вполне отвлеченного характера, мыслей философских по существу, хотя бы и в обстановке глубоко житейской, — должен быть признан пока вопросом спорным. Когда Ибсен провозглашает устами Штокмана свободу и могущество только одинокой человеческой личности, а Гауптман, вместе с Чеховым, поют песнь о тоске одиночества, создавая особую поэзию житейской скуки, когда Зудерман[[398]](#endnote-383), наконец, проповедует независимость и самостоятельность личности и таланта, а ряд французских новаторов-драматургов[[399]](#endnote-384) ставят на сцену глубоко жизненные и реальные вопросы и тезисы, — публика зрительного зала живо и нервно настораживается. Между сценой и зрительным залом создается то, что у нас принято называть *настроением*: драматург затрагивает вопросы, уже наболевшие в душе и давно, хотя, может быть, и бессознательно, тревожившие сознание большинства, — отсюда успех всех этого рода пьес, успех, находящийся даже вне зависимости от формы изложения, порою у Ибсена и даже Гауптмана не свободной от известной туманности… Совсем иное дело философия, которую положил в основание своей новой драмы г. Немирович-Данченко. Она стоит вне жизни, так как заключается главным образом в отречении от нее; в ней есть нечто метафизическое, она силится привлечь толпу людей, только что сытно пообедавших и еще полных обыденного житейского трепета, в мир высших духовных интересов и наслаждений, в обаятельный мир тоскующей и жаждущей счастья мечты… Она неизбежно должна туго усваиваться.

Излагать вам содержание драмы я не стану: я большой противник того пересказа драматического анекдота, который никогда не в силах дать и ближайшего представления о достоинствах и недостатках {261} произведения. <…>[[400]](#endnote-385) Тем не менее общие черты главных положений я должен вам сообщить — без этого мне не суметь передать вам сумму воспринятых мною впечатлений и сумму мыслей, возбужденных во мне этой драмой г. Немировича.

Желая охарактеризовать ее одним словом, я позволю себе назвать ее прежде всего — *возвышенной*. Она именно возвышенна и по основной теме, и по деталям, она благородна по тону и стилю, она чужда ходячих тем и уличной злободневности. Это представляется мне колоссальным достоинством произведения, и я уже за это одно готов автору восторженно рукоплескать. Приглашая зрителя уйти от жизни в сферу мечты, автор дает вам вместе с тем широкую и глубоко жизненную картину. Вы видите перед собою обширную толпу, точно выхваченную рукою мастера из непосредственно бьющейся за стенами театра, трепетной жизненной обстановки. Но вместе с тем ничего грязного по существу, ни намека на досадную жажду денег, ни признака грубого житейского обмана, ни звука лжи — все здесь чисто, высокоблагородно в лучшем значении этого слова, и даже сам порок и житейское легкомыслие, без которых житейская картина казалась бы именно чуждой жизни, представлены тут в форме доведенного до грации цинизма и до тонкости изящества легкомыслия. Мало того: в пьесе заключатся не только смелая попытка, но и мастерское выполнение задачи, очень редко удающееся писателям вообще, а русским писателям — в особенности. Я имею в виду создание на сцене образа высокой духовной красоты и хрустальной чистоты — такие образы, как известно, редко кажутся жизненными, правдивыми и искренними, особенно на сцене. <…>[[401]](#endnote-386)Г. Немировичу-Данченко удалось так умно {262} и талантливо поставить своего чистого душевно князя Старочеркасова, что он сразу же полюбился зрителям и сразу завоевал общую симпатию. И знаете ли, что я вам скажу: эта духовная красота, по-видимому, второстепенного лица драмы выдвинула созданную автором фигуру на первый план, затмив собою и носителя основной идеи пьесы — некоего поэта и философа Костромского, роль которого исполняет г. Станиславский. Впрочем, оговариваюсь: образ князя Старочеркасова точно так же вплотную подходит к идее драмы, как и главный герой ее — поэт Костромской. Князь, правда, не проповедует теории удаления от жизни и духовной красоты жизни в мечтах, но вся жизнь этого князя является, в сущности, мечтою о несбыточном счастье.

Эти два лица драмы представляются наиболее интересными и наиболее совпадающими с общим возвышенным ее характером. Самая же среда, в которой разыгрывается драма, — это среда искусства вообще. На пространстве двух первых актов, а затем отчасти и в двух остальных зритель выслушивает цикл речей на тему об искусстве, о служении красоте и высшей правде как лучшем ее выражении. Два действия посвящены автором красочной, яркой и блестящей картине юбилея знаменитой певицы и преподавательницы пения — Занковской. Эти два действия имеют характер массивной, очень интересной вообще, но несколько излишне растянутой прелюдии к драме. И в публике, и в печати находят, что автор не экономно уделил этой прелюдии слишком большое пространство — мало того, некоторые утверждают, что первая часть драмы не имеет никакой связи со второю и что пьеса является как бы склеенною из двух частей, друг другу не соответствующих. Спора нет: в экономии пьесы автор оплошал.

<…>[[402]](#endnote-387) Беседа князя с Костромским, уже решившим отрешиться, беседа, преисполненная чарующей искренности и почти сверхчеловеческой откровенности, производит воистину потрясающее впечатление. Я не смогу назвать ни одной из современных пьес, где бы сцена столь высокого благородства, такой идеальной духовной красоты действовала бы на зрителя с такой неотразимой силой. Тут автор и исполнитель в лице г. Качалова слились в одно целое в проникновенном понимании образа — и каждое слово, начертанное автором, каждый звук, исходящий из груди артиста, точно вдохновенные резцы великого скульптора высекали хрустальную фигуру обаятельного величия. Исполнение роли князя Старочеркасова явилось артистическим торжеством г. Качалова: зал дрогнул от рукоплесканий после этой сцены, в один голос всеми признанной лучшей сценой драмы. Я думаю, что за эту сцену и общий возвышенный тон произведения, за благородное стремление дать пьесу благородную по теме и подробностям, автору можно охотно простить и недочеты построения драмы, и самую несложность коллизии драматических отношений…

О постановке драмы на сцене Художественного театра много говорить не приходится: вы уже хорошо знаете, как дело в этом отношении поставлено в Художественном театре, и потому легко можете себе представить великолепие воплощения юбилейных картин и княжеского кабинета в старинном доме, где-то на Сивцевом Вражке[[403]](#endnote-388)… Нетрудно вам догадаться и о том, как исполняется пьеса: все усилия приложила труппа к тому, чтобы создать цельное и прекрасное впечатление не только в двух первых актах, полных массового движения и картинности, но и на пространстве всей драмы вообще. Я уже отмечал удивительное исполнение г. Качалова — позвольте рядом с ним поставить необычайную передачу эпизодической роли некой декадентствующей барыньки г‑жой Книппер. Артистка дала филигранную {263} отделку роли, такую отделку, до которой она до сих пор не возвышалась, хотя вы знаете, с каким мастерством г‑жа Книппер передает так называемые роли настроения. Успех артистки в данном случае тем и знаменателен, что тут она имела дело с фигурой только характерной, с ролью жанра Режан[[404]](#endnote-389), например, — таким образом обнаружилось неожиданное разнообразие таланта. Бесподобна и г‑жа Лилина в роли декадентствующей барышни; очень типичен, благороден и авторитетен, если можно так выразиться, г. Санин[[405]](#endnote-390)в роли старого ослепшего литератора, вдохновенного и восторженного поклонника искусства и красоты.

Что касается г. Станиславского, то роль поэта Костромского, роль, правда, очень трудная, сложная, но малоэффектная, едва ли прибавит новые лавры в его венке. Мне кажется, что г. Станиславскому не удалось должным образом войти в роль. По крайней мере, он не нашел у себя для нее новых интонаций и лишь широко и свободно эксплуатировал уже знакомые нам интонации из роли Астрова в «Дяде Ване». В его объяснениях с женою, с княгиней и даже с князем мало чувствовалась сила убежденности. После чудного откровения князя Старочеркасова я ждал от Станиславского потрясающих звуков — и не дождался. Мне казалось, что человек с душою и мыслями Костромского, человек его чуткости и восприимчивости должен залить слезами весь театр, может быть, в первый раз в своей жизни увидав действительно обнаженную и чистую человеческую душу… Этого не вышло — и я ушел неудовлетворенным.

## 15. Пэк <В. А. Ашкинази> Кстати «Новости дня», М., 1902, 17 февраля

В публике распространились слухи о переменах в организации Художественного театра. Мы ознакомились с проектом[[406]](#endnote-391)предполагаемых перемен, который стремится к упорядочению и упрочению положения этого театра.

Для дальнейшего ведения дела образуется товарищество сроком на три года. В состав товарищества входят: Н. Г. Александров (главный помощник режиссера), М. П. Алексеева (Лилина), К. С. Алексеев (Станиславский), А. Р. Артем, А. Л. Вишневский, М. Ф. Желябужская (Андреева), В. И. Качалов[[407]](#endnote-392), В. В. Лужский, С. Т. Морозов, И. М. Москвин, Вл. И. Немирович-Данченко, М. А. Самарова, В. А. Симов, А. А. Стахович, О. Л. Чехова (Книппер) и А. П. Чехов[[408]](#endnote-393). Все члены товарищества вносят оборотный капитал, причем прибыли в течение 3‑х лет не выдаются, а идут в дело; в случае убытков каждый член обязан сделать дополнительный взнос в размере 1/2 первоначального взноса, а в случае надобности внести и еще 1/2.

Управление делами товарищества поручается правлению из следующих лиц: г. Алексеев — главный режиссер, г. Лужский — заведующий труппой и текущим репертуаром, г. Немирович-Данченко — художественный директор и председатель репертуарного совета, г. Морозов — председатель правления.

Репертуарный совет будет состоять из членов правления и приглашенных компетентных лиц, хотя бы и не состоящих в товариществе.

{264} Каждый из участников имеет право представить пьесу, репертуарный совет в таком случае обязан ее рассмотреть. Пьеса может быть отвергнута только большинством 2/3 голосов.

В случае выхода участника из товарищества ранее трех лет — ни взнос, ни прибыли не возвращаются.

Товарищество переходит в театр Лианозова (в Газетном переулке)[[409]](#endnote-394), который будет перестроен. В зале будет устроено 1200 мест, причем зал будет удлинен за счет нынешней сцены, а сцена (30 аршин глубины и 34 аршина ширины) будет увеличена в сторону двора. Театр этот, арендованный на двенадцать лет С. Т. Морозовым (перестройка обойдется около 150 тысяч рублей) сдается товариществу на три года, что составляет субсидию около 35 тысяч рублей в год. Вешалка и буфет остаются за арендатором.

С. Т. Морозов ставит товариществу такие условия: 1) полный сбор не должен превышать 1700 рублей, причем расценка мест должна быть сохранена, то есть при небольшом количестве мест дорогих должно быть большое число мест дешевых, и 2) строй и характер Художественного театра не должны быть изменяемы без его согласия.

Печатающиеся в газетах известия из Занзибара отличаются куда более точностью и определенностью, чем краткие заметки из Каретного ряда[[410]](#endnote-395), проникающие в печать точно украдкой.

Конечно, Художественный театр — не такое учреждение, чтобы печати позволительно было судить и рядить о нем как угодно; но все же немножко побольше свету не повредило бы.

Публика ведь тоже не фунт изюму, как говорят греки.

Из кратких и сухих реляций известно только, что в Художественном театре идет война между двумя партиями и что из строя труппы выбыло уже несколько видных членов[[411]](#endnote-396).

Пойманный газетчиками лазутчик объяснил, что во главе выбывших — А. А. Санин[[412]](#endnote-397), чье участие в делах Художественного театра немало способствовало до сих пор их украшению.

Другого «языка» добыть еще не удалось, и поэтому совершенно неизвестно, какой именно внутренний переворот выкинул за борт Художественного театра этого оригинального и образованного режиссера с громадным вкусом и талантливого артиста.

Я, униженно, раболепно и целуя ступени Художественного театра, смею думать, что именно не подходящая под ранжир талантливость А. А. Санина сослужила ему столь дурную службу и отставила его от Художественного театра.

А впрочем, дождемся «языка».

## 16. В. Дорошевич Искусство на иждивении «Русское слово», М., 1902, 17 февраля

Одна из московских злоб дня — «пертурбации» в Художественно-Общедоступном театре[[413]](#endnote-398).

— Дело рушится!

Это «известие о смерти сильно преувеличено».

{265} — В деле раскол.

Это ближе к истине.

В деле образовалась маленькая трещина[[414]](#endnote-399).

Так по художественной, прекрасной, чудной работы вазе вьется, словно прилипший, волосок.

Едва заметная на глаз трещина.

И художественное произведение обречено уже на гибель.

Трещина увеличится, — это вопрос только времени.

Из Художественного театра, возмутившись, ушли Станиславский 2‑й степени — г. Санин и несколько артистов.

Не в этом беда.

Из дела ушло согласие.

Художественно-Общедоступный театр — кружок людей, страстно и фанатически преданных делу.

Фанатизмом он только и держался.

Художественно-Общедоступный театр — это раскольничий скит, основанный фанатиками искусства.

Служение в театре было для них подвигом самоотречения и самоотвержения.

Каждый добровольно отрекался от собственных успехов и думал только об успехе общем.

Среди спорта, который называется театром, где всяк только и думает, как бы выдвинуться, прийти на голову впереди другого, — этот художественный скит отрекшихся от дешевых лавров людей представлял собою явление исключительное.

Я слышал рассказ одного из артистов Художественного театра, как он отыскивал для себя грим.

— Надо играть в исторической пьесе, — ну прямо праведника. Как представляла себе праведников Русь того времени? Съездил в Киев, посмотрел на живопись. Нет! Не то. Киев — юг, и идеалы южные — это не то, что идеалы севера.

Поехал из Киева в Ростов-Ярославский — там старинной живописи много.

Ходили актеры из Керчи в Вологду за куском хлеба.

Но чтобы актер исключительно ради художественных целей ездил из Киева в Ростов, — таких случаев с русским актером не бывало.

«Ради грима» ездит в Киев, из Киева в Ростов-Ярославский, — это уже самоистязание.

Что ж заставляло актеров, тщеславных по своей профессии, отказываться от личного успеха, беспрестанно и беспрерывно приносить себя в жертву?

Что могло кроме общей, страстной, фанатической любви к делу, общего согласия.

Только благодаря этому и создалось это удивительное художественное произведение, этот театр, про который возможен один лишь спор:

— Первый это театр в России или толь ко один из первых?

Этого художественного произведения коснулась грубая, невежественная рука.

Коснулась грубо, невежественно.

И, словно тонкий длинный волосок по художественному произведению, извилась предательская трещина.

А между тем этого и нужно было ждать, ничего, кроме этого, нельзя было ожидать с самого начала.

— Человек начинает умирать в тот самый день, когда он родился! — сказал какой-то необыкновенно глубокий Кифа Мокиевич[[415]](#endnote-400).

В тот самый вечер, когда открылся Художественно-Общедоступный театр, он уже носил в себе задатки смерти.

Он родился со смертельным недугом.

На свете есть логика. Называйте ее судьбой или справедливостью, — как вам угодно.

Все на свете совершается математически правильно. Жизнь только бухгалтер, который щелкает на счетах.

События складываются, вычитаются, множатся, делятся. Горе, радости, крахи, успех — все это только математически {266} точные результаты. И если в данных в самом начале вкралась малейшая ошибка, вы можете быть уверенными, что в результате получится ерунда.

Театр может рассчитывать только на две вещи. Рассчитывать прочно и верно.

На таланты авторов и исполнителей — во-первых. На потребность публики в таком именно театре — во-вторых.

В Художественно-Общедоступном театре с момента его возникновения был третий расчет:

— На мецената[[416]](#endnote-401).

Что Художественно-Общедоступный театр держался меценатом — это секрет полишинеля. Об этом говорят все, об этом столько намекалось в печати, что, думаем, можно сказать прямо и открыто, — не боясь нарушить тайны.

Что ж это за тайна, которую знают все?

В городе с купеческими клиниками, с купеческими благотворительными учреждениями, с купеческой картинной галереей, — «меценат из купцов» считается явлением нормальным и даже необходимым.

Всякий раз, как возникает «что-нибудь новенькое», особенно если это что-нибудь «эфемерное», например газета или театр, — первый вопрос, который задается:

— А кто из купцов стоит за этим делом?

Прочность такой «затеи» определяется:

— О‑о! За ними стоит купец такой-то!

— Ну, тогда и говорить, конечно, нечего!

И хорошее предприятие, «за которым купец не стоит», считается обреченным на гибель.

Да что «эфемерные» предприятия.

Когда один провинциал столько в Москве про купцов наслышался, что даже про Сухареву башню спросил:

— А кто из купцов ее выстроил?

А уж, кажется, Сухарева башня — не эфемерная вещица.

Вера «в купца» сильна и общая.

Люди искусства, даже литературы, даже науки, — очень почтенные, далекие от всяких поползновений на чужой карман, — и те говорят:

— Чтоб вам, батенька, какое-нибудь хорошее дело начать, — надо в Москве под ходящего купца найти. На всякое хорошее дело в Москве свой купец найдется!

До того к этому все привыкли, что, когда «Ирининскую общину» дают, никому и в голову не придет:

— Да что ж это за неприличный анекдот рассказывается? Как знаменитый ученый, муж науки, на почве любви клиники строил! Да это какой-то благотворительный альфонсизм!

Деньги купеческие, и это никому не кажется странным.

— Как же без купеческих денег!

В Москве это до такой степени считается обыкновенным, что вам даже и объяснение дадут.

«По науке» объяснят так:

— Люди взяли с населения много денег и часть взятого возвращают населению.

Что же в этом такого? Хорошо и естественно. И следует им в этом помогать.

Люди, не привыкшие особенно много задумываться, просто посмотрят на вас с удивлением:

— Да как же с него на дело не брать, когда он купец? С кого же и брать?

Я уверен, что сейчас многие придут в благородное негодование от одного заглавия:

— Как так — «искусство на иждивении»? Позвольте! это совсем не так называется!

У вас — не так.

Конечно, я никого не хочу обидеть этим заглавием.

Я хочу сказать только, что купец, в которого так веруют в Москве, «субсидируя» искусство, «помогая», «меценатствуя», «оказывая просвещенное содействие», — в конце концов, в сущности-то относится к нему как к даме на иждивении:

— Захочу — разлюблю! Жизнь на радость мне дана!

{267} Итак, в Москве до того к купцу привыкли, что купец, «стоящий за симпатичным предприятием», никому не кажется неподходящим явлением.

И все только интересуются одним:

— Хорош ли у них купец-то?

Художественно-Общедоступный театр мог считать себя предприятием прочным, потому что его купец был хороший купец.

Кандидат естественных наук, а может быть — математических. Может быть, даже доктор философии. Вообще, ситцевый фабрикант[[417]](#endnote-402).

Человек первый, пожелавший быть вторым Мамонтовым[[418]](#endnote-403).

С. И. Мамонтов, этот художник, рожденный купцом, — долго еще будет тянуть к себе купцов, которым хотелось бы родиться художниками.

Но не всякий Савва Мамонтов.

Я далек от мысли осуждать «мецената из купцов» за тот вред, который он принес хорошему художественному делу.

Избави Бог.

Будем справедливы. <…>[[419]](#endnote-404)

Художественно-Общедоступный театр работал за своим купцом спокойно.

— Тридцать! Сорок тысяч ежегодно покрывает! Театр свой для них выстроит! — с увлечением говорила Москва, — послал Бог хорошему предприятию хорошего купца!

— Да предприятие-то уж больно хорошо!

— За красоту и взял.

Беспокоились, любя и ценя предприятие:

— Тих ли купец-то? Тоже и из купцов такие перцы бывают! И купца имеешь, а наплачешься!

— Не, этот тихий. Не купец, а тишина. Образованный!

— Бывают из ихнего брата и образованные, а с фантазией. Сидит перед зеркалом, Шекспира читает, а как вдруг хватит этим самым Шекспиром по этому самому зеркалу: «По какому случаю?»

— Нет! Этот не балует. Живут душа в душу!

— Ну, дай им, Господи. Хоша и не венчаны, а живут тихо.

Художественно-Общедоступный театр жил со своим купцом душа в душу.

Купеческие молодцы-артельщики в кассе, правда, уж слишком по-лавочному и ненужно-развязно щелкали счетами.

Но так как они в нужное время приносили достаточное количество денег для пополнения убытков, то им это прощалось.

— Дело такое купеческое! Замашка! Что поделаешь?

В остальном все шло прекрасно.

Артисты работали с жаром, с увлечением, с фанатизмом, создали целое новое направление в искусстве, не только заинтересовали, — захватили публику.

А купец, желая тоже быть полезным обожаемому искусству, — нашел себе занятия безвредные и никому не обидные.

— У них купец на колосниках сидит![[420]](#endnote-405) — говорила Москва.

Купец подбирал «красный звон» в пьесах, где звонить требуется, заведовал электрическими лампочками, делал дождь и хорошую погоду.

Вообще, был, так сказать, директором эффектов.

И был тихо счастлив, половину успеха приписывая себе.

— Что Ибсен‑с? Ибсена‑с осветить надобно‑с. Мы Ибсену во втором действии такой солнечный свет закатим‑с, — за жмуришься!

— Сыпь в колокола! На махоньких вызванивай, на махоньких! Чисто музыка‑с!

— Одного шума тридцать сортов имеем! Еще два шума выдумать собираюсь!

— Вы, например, видели, какой мы лунный свет пускаем‑с? Месяцу не уступим! Диву дашься: кто чище светит, — я или месяц!

И артисты-художники были спокойны:

— Пусть на колосниках сидит и месяцем светит!

{268} Но не верьте купцу, ежели он даже и на колосниках сидит!

Бойтесь купца, даже когда он светит тихим, и ясным, и меланхолическим месяцем!

В один действительно преплохой и для дела, и для искусства вечер месяц вдруг опустился с колосников, вытер выпачканные в пыли руки о пиджак бутафора и объявил «свою последнюю волю»:

— Желаю, чтоб отныне дело было акционерным предприятием. Я вам выдам паи, вы мне выдадите векселя![[421]](#endnote-406)

Все даже обрадовались:

— Посылайте за вексельной бумагой!

— Стоп! А так как поддержатель всего дела есть я, то и желаю я, как на то моя воля есть, паи распределить! А вы чтоб не пикнули!

И тут уже разыгралась сцена в замоскворецком жанре.

Вы знаете присказку, которую говорят няни детям, водя пальцем у младенца на ладошечке:

— Сорока-ворона кашу варила, на по рог скакала, гостей созывала. Этому дала, этому дала, этому дала, этому дала, а этому: «Нет тебе каши, мизинец!»

Купец-меценат поступил точно так же.

— Этому — пай, этому — пай, а этому… Нет тебе никакого пая, мизинец!

— Позвольте! — вступились другие, обидевшись за товарища, за артиста, за работника. — Какой же он мизинец? Он делу полголовы!

— По-вашему, может, — и вся голова! А по-моему, «мизинец от ноги», — как говорит Кориолан[[422]](#endnote-407). — Кто может мне помешать Кориоланом разговаривать?

— Да ведь он душу отдавал!

— По-вашему, душу, а по-моему, — жил на жалованье. И пущай живет на жалованье. Я его не гоню!

— Да ведь артист!

— По-вашему, артист, а по-нашему — услужающий. Нет моей воли на то, чтоб пай!

— Да ведь заслуги!

— Были бы деньги. Заслужит их — найдутся!

Так грубо, с размаха хватили по этому художественному созданию, по этому удивительному театру, — и по делу, которое все держалось согласием, пошла тонкая предательская трещина.

Всё создадите за деньги.

Но энтузиазма, с которым работали все сообща, не купите ни за какие деньги.

— И энтузиазм будет!

Это напоминает распоряжение директора театра, тоже из купцов:

— Резонанса, говорите, в театре нету? Купить резонанс! Чтобы было к завтрему!

Энтузиазм, как и резонанс, не покупается.

И не быть ему, пока таким громким резонансом звучит в душах артистов купеческое:

— Чего моя нога…

Вот то событие, о котором, между прочим, говорит Москва. И о нем надо говорить, должно говорить, потому что это общественное событие: опасность, грозящая такому ценному для русского искусства начинанию, — прискорбное событие общественного значения.

И этого печального события, — увы! — надо было ждать с самого начала дела.

Рано или поздно, в той или другой форме, но оно должно было случиться.

Потому что искусство не может быть ни на чьем иждивении, кроме публики. Ему пора перестать быть чьей-либо прихотью или капризом, — оно стало общественной потребностью.

И только на этой потребности театр может строить свое основание.

А не на меценатстве.

Довольно этого унизительного для искусства положения.

И чем дальше от меценатов — тем для искусства лучше.

Особенно от ситцевых.

## **{****269}** 17. H. nov <А. Р. Кугель> «В мечтах» «Театр и искусство», СПб., 1902, № 11

Спектакли московского Художественного театра открылись в понедельник новою пьесою Вл. Ив. Немировича-Данченко «В мечтах». Пьесе были посвящены два письма П. М. Ярцева из Москвы (см. № 1 – 2 [«Театр и искусство»] за нынешний год). Мне остается немного прибавить к ним. Замечу лишь, что самая идея пьесы — представить преимущество «сдавленных желаний» над осуществлением их — недраматическая идея. Когда я смотрел пьесу почтенного автора, то у меня все время вертелось в голове известное стихотворение Огарева: «Чего желать? О, так желаний много!» Пьеса г. Немировича-Данченко есть как бы антитеза огаревского стихотворения. Поэт высказывает тревогу, что от напора множества желаний у него «разорвется грудь». Г. Немирович-Данченко рисует пред нами желания, которые так бледны, так анемичны, так мало сами себя уяснили и, следовательно, так слабо и незначительно «ищут себя вовне», что ни в каком случае не угрожают целости грудной клетки. В этом смысле я и называю идею пьесы недраматической. «Сдавленное желание» есть, так сказать, недоразвитое желание. Это — звук, умерший до рождения. <…>[[423]](#endnote-408)

Самый же главный недостаток пьесы тот, что, поставив себе философский тезис, г. Немирович-Данченко как будто забыл о том, что художественное произведение сильно образами, а не бледными тенями, поступками, а не разговорами, действиями, а не рассуждениями. Представителей «сдавленных желаний» — Старочекасова и Костромского — совсем не видно — их только слышно…

Еще одно замечание. Чем умнее и образованнее люди, тем они, собственно, меньше говорят: их душа раскрывается из их поступков или из таких слов, которые сами по себе поступки. В пьесе г. Немировича-Данченко Костромской сразу начинает говорить на отвлеченные темы, — и так до конца. Получается нечто вроде мелодрамы на философской подкладке. Так как и Костромской и Старочеркасов — философы, один опытный и заслуженный, другой же малоопытный и мало заслуженный, — то они только и делают, что философствуют. Но ведь это не правда, это не искренне, невозможно и невероятно. Это так же мало правдоподобно, как если бы военный на сцене только и делал, что читал военный артикул.

Что пьеса Вл. И. Немировича-Данченко — неудачна, это, к сожалению, совершенная истина. Это тем досаднее, что и в этой, неудачной пьесе много интересных, живых подробностей, свидетельствующих не о том, что дарование автора поблекло, но о том, что оно вступило на ложную дорогу. Некоторые эпизодические лица очерчены мастерски, местами пробивается юмор, местами — наблюдательность. Но все это как будто положено в тяжелый, холодный, свинцовый гроб невыношенной, недозрелой философской отвлеченности.

Сценическому впечатлению еще очень мешает крайне слабая исполнительница роли княгини Старочеркасовой. Я не скажу, чтобы это был образ особенно оригинальный или новый, но это интересная роль, и ее можно сыграть красиво, на тонких, звенящих, что ли, струнах сердца. Г‑жа Андреева чрезвычайно однотонная, {270} лишенная темперамента исполнительница. Во всех ролях она одинаково невыразительна. Но в «Трех сестрах» и «Одиноких» — это терпимо. Это женские образы, которым сами авторы указывают второй план и которых назначение оттенять другие, более самостоятельные и самобытные характеры. В пьесе г. Немировича-Данченко фигуре княгини Старочеркасовой принадлежит весь блеск очарования, красоты, поэзии. И степень «сдавленности» желаний должна раскрыть не философия, а она сама, во всем обаянии своей изящной и нежной натуры… Ну, а это совсем не может выйти у г‑жи Андреевой.

Слаб и г. Станиславский — Костромской. Отвлеченность автора так и осталась безжизненной абстракцией на сцене. Пытается декламировать г. Санин в роли слепого Алфеева, но это выходит довольно утомительным.

Остаются актеры: гг. Качалов, Вишневский, Самарова — актеры, а не любители, начавшие и окончившие свой курс в школе Художественного театра, — да талантливый г. Москвин в роли студента, да г‑жа Книппер, с юмором и большою тщательностью изучения играющая роль пустой светской дамы.

Поставлена пьеса с большою роскошью и любовью, впадающей даже в некоторый педантизм. Поглощенный рассматриванием бутафорских и декоративных диковинок, я вспомнил слова П. М. Ярцева, что пьеса бы выиграла, если бы ее исполнили попроще, не замалевывая так фона…

Да, проще… Играть проще, ставить проще и писать проще…

## 18. H. nov <А. Р. Кугель> Московский Художественный театр «Театр и искусство», СПб., 1902, № 12

«Микаэль Крамер» поставлен в московском Художественном театре очень хорошо. Я называю постановку «очень хорошей» потому, что в ней нет «вольности обращения» и собственных фантазий режиссеров, которыми отличается постановка «Штокмана», где борец за идею превращен в мокрую курицу; «Одиноких», где «одинокими» сделаны старики вместо молодых; «Геншеля», который из пьесы мистико-реалистической, по колориту сохраняющей некоторое сходство с «Ганнеле», преображен в ряд веселеньких жанровых сцен и дивертисментов. «Микаэль Крамер» поставлен так, как написан, центр тяжести установлен правильный, роли розданы верно, обстановка помогает уяснению авторского замысла, а не затемняет его. И оттого постановка «Крамера» очень хорошая и честная, то есть без кунштюков и подтасовок. Я скажу более: это — единственная постановка московского Художественного театра, из виденных мною до сей поры, в которой, быть может, есть ошибки, но нет следа сознательной односторонности или досадных фальсификаций.

Меня упрекали за враждебное якобы отношение к московскому театру. Я допрашиваю свою совесть и чувствую, что она чиста. Но что этот театр вызывал часто во мне досаду — это верно. Кому много дано, с того много требуется. Режиссерский дар Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского слишком очевиден, их литературные и художественные {271} связи слишком обширны, условия деятельности слишком благоприятны… Если не от них ждать бесфокусного, откровенного и правдивого, не гоняющегося за эффектами служения искусству, то от кого же? Вот почему я досадовал, а когда видел беснования публики, которая ловилась как раз на то, что в этом театре было фальшивого и неверного, то досада усиливалась еще больше. Но «Крамер» поставлен, повторяю, тонко и художественно.

Это не значит, впрочем, что «Крамер» образцово исполняется. К сожалению, его играют хуже, быть может, чем другие пьесы. Истинно хорош был только г. Санин в маленькой роли посетителя пивной. Здесь ничего нельзя ни убавить, ни прибавить. У остальных же можно и даже должно сделать и то, и другое. Г. Москвин — Арнольд — тяжеловат. Переходы из тона в тон нередко искусственны и впадают в фальшивую деланность. Впрочем, местами г. Москвин обнаруживал искренний темперамент, и мимическая игра его в сцене с отцом была очень выдержанная. Старика Крамера играл г. Станиславский. Он, по обычаю, перемудрил. Ему хотелось дать во внешнем облике Микаэля Крамера генеалогическую связь с Арнольдом: он себя сделал несколько сутулым — не «марабу», как называли Арнольда, но похоже на то — держался с искусственною прямотою и говорил на низких, глухих нотах, хотя голос его, вообще, не отличается гибкостью, и не стоит труда заботиться об его деревянности. В общем это вышло скучно и тягуче[[424]](#endnote-409). В «Штокмане» согнутые пальцы произвели эффект. Но что удалось согнутым пальцам, то не удалось приподнятым плечам.

В роли Лизы Бенш выступила г‑жа Мунт[[425]](#endnote-410). Говорят, эту роль отлично играет г‑жа Лилина. Г‑жа Мунт обладает выразительными способностями, но слегка гримасничает, и ей не хватает чувства меры. Это — немножко жанр г‑жи Потоцкой[[426]](#endnote-411), разумеется toutes proportions [приблизительно — фр.]. Г‑жа Андреева в роли скучной Микалины была больше на своем месте, нежели в ролях, где требуется живость и обаяние. Г. Лужский — Лахман, был бесцветен и как-то ненатурально выпячен. Г‑жа Раевская, старуха Крамер, играла с приемами опытной актрисы, но это не было ни трогательно, ни искренно. И все-таки «Крамер» оставляет сильное впечатление. Мастерская Крамера производит впечатление мастерской; пивная — очень красиво поставлена. Сцена скандала в пивной разыгрывается прекрасно. Дается надлежащее нарастание, детали живописны и художественны. С большою художественностью поставлена и последняя сцена, и гроб невидим, и это тоже — черта художника-режиссера.

Что сказать в общем? А пожалуй, вот что. «Микаэль Крамер» — это история московского Художественного театра. Это в лучшем случае театр Микаэля Крамера. И когда смотришь его, все время перед глазами неотступно вертится образ горбуна Арнольда, изолгавшегося, испошлившегося, полуребенка-полумужчины, но гениального в своих эскизах, порывах и карикатурах. И почему это так всегда бывает, что талант анормален, иррегулярен, порывист, стремителен и погрязаем в пороках? И почему, в конце концов, праведный Микаэль Крамер так суконно серьезен, так застегнут на все пуговицы, так сутуло деревянен? Лахман говорит, что он написал великую картину. Лахман! Это олицетворение буржуазного, робкого искусства!

Я не верю, чтобы это была великая картина — та, что написал сухой и праведный профессор Микаэль Крамер. Но в ней наверное очень много порядку.

## **{****272}** 19. Ал. Ожигов <Н. П. Ашешов>[[427]](#endnote-412) «Мещане» М. Горького «С.‑Петербургские ведомости», 1902, 28 марта

<…>[[428]](#endnote-413) Постановкой и исполнением «Мещан» московские художники обнаружили еще и еще раз замечательную способность художественно-правдивого воспроизведения жизни. Театр, действительно, сделал решительно все возможное, чтобы обставить пьесу и с внешней, и с внутренней стороны наиболее совершенным образом. Внешняя сторона постановки представляет собою nec plus ultra [предел — лат.] изящного реализма. Все четыре акта пьесы протекают в одной и той же квартире Бессеменовых, и это обстоятельство дало возможность не останавливаться пред сложностью постановки, которая при краткости антрактов не всегда возможна, — в особенности при той широте взглядов, какую проявляют московские художники. В квартире Бессеменевых предусмотрена с расчетливостью и вниманием влюбленных в свое дело людей каждая мелочь, и их гармония создает полнейшую иллюзию мещанского обиталища. На что вы ни бросите взгляда, всюду вы увидите талантливую руку режиссера, творящего обстановку. Говорю — творящего потому, что главною особенностью московского театра, — как я это не раз высказывал в печати, — я считаю крупный, просматриваемый другими театрами элемент — *режиссерское творчество*. И грязные, захватанные двери, и лубочная картина на стене, и копоть на изразцовой печи около отдушин, и кувшин с водой около старинного шкафа, и вязаные из гаруса скатерти, и тысячи других мелочей — все это так красиво соответствует этой серой мещанской жизни, этой рутинной пошлости, которая не меняется как будто веками…

«Мещане» нашли себе в то же время превосходных исполнителей. Исполнением этой пьесы артисты достигли, по-видимому, наибольшего совершенства. Трудно себе представить, можно ли лучше, правдивее и изящнее изобразить это мещанское царство в сценичных образах. И, право, я затрудняюсь, кому из артистов отдать пальму первенства…

Прежде всего надо заметить, что артисты воспользовались одной внешней чертой, которая сразу придала особую яркую жизненность пьесе: все некультурные мещане в пьесе выбрали волжский говор («оканье»), очень типичный, очень распространенный и как-то сразу характерно звучащий в устах представителей темного царства. Этим рельефно подчеркивалась некультурность этих людей, дети которых уже вышли в люди и успели уже перейти в новую фазу жизни.

Центральная фигура старика Бессеменова в исполнении г. Лужского получила достаточную яркость, и при богатстве оттенков, какими интерпретировал свою роль талантливый артист, он производил достаточно целостное впечатление, хотя следовало бы немного смягчить, в интересах изящного, грубость Бессеменова, которая и без усиленных подчеркиваний г. Лужским слишком видна и ясна. Крик, к которому часто прибегает почтенный мещанин, является вполне естественным, но когда он у артиста переходит в вопли, то этим нарушается художественность. Впрочем, этим подчеркиванием грубости {273} злоупотребляли все. «Сцены семейного счастья» всегда шумны, вздорны, визгливы в жизни, но отсюда не следует, конечно, — как это сделали артисты в 4‑м акте, — заполнять неистовым гамом весь театр. Среди этого гама теряются и речи, и возгласы, становится неясным ход действия: видишь только вопящих и орущих людей, которые говорят друг другу взаимно раздражающие мерзости. Здесь нужно немного больше мягкости и более слабых тонов и оттенков…

Дети Бессеменова в пьесе (как она была поставлена) вышли бледными. Татьяне (г‑жа Роксанова) надо бы больше красок, больше силы. Нытье этой девушки не должно быть однотонным. Татьяна, правда, говорит, что несчастье не бывает ярким. Но ведь это она только говорит, а на самом деле она — живой, страдающий человек, она кричит от боли, а не только стонет сквозь стиснутые зубы среди молчаливых проклятий. Г. Мейерхольд играл полу-Петю: половина его роли, самая главная, объясняющая и истолковывающая этого типичного современника, купюрована[[429]](#endnote-414), хотя это не мешало артисту быть художественно правдивым. Гг. Судьбинин (Нил), Баранов (Тетерев) и Артем (Перчихин) — это прелестное трио, полное красивого обаяния. Сколько силы, гордой, уверенной, немного грубой и жесткой, у Нила, как эффектен г. Судьбинин, фигура которого идеально подходит к роли!.. Г. Артем достаточно известен как исполнитель характерных ролей. Про него можно повторить то, что отметил покойный московский критик г. Флёров. Когда смотришь на этого артиста, кажется, видишь перед собой изящную статуэтку, и хочется взять эту живую статуэтку и поставить на стол, чтобы постоянно любоваться. Удивительного артиста показали нам московские гости в лице г. Баранова — Тетерева[[430]](#endnote-415). Говорят, г. Баранов играл в первый раз. {274} Но играл он превосходно. Роль написана точно для него и с него, — до такой степени г. Баранов к ней подходит. В этом хоре красиво звучал голос г‑жи Книппер (Кривцова). Вот артистка с гибким и изящным дарованием, разносторонним и умным!.. В Москве остряки говорят, что в Художественном театре «таланты от дирекции», но г‑жа Книппер служит превосходным опровержением этой ядовитой шуточки. Сравните артистку в «Чайке», в «Дяде Ване», «Одиноких», «Трех сестрах», «В мечтах» и «Мещанах»: да это — целая галерея разнообразных типов, начиная от холодной, своенравной, капризной и жадной артистки («Чайка») и кончая этой удивительной Еленой («Мещане»), во всем величии ее мещанской узости, жизнерадостности и какой-то здоровой плоскости. Впечатление усилится, если вы увидите эту артистку в «Мещанах» после пьесы «В мечтах», где она так увлекательна в роли интернациональной дамочки, курортного завсегдатая, бесшабашно прожигающей свою жизнь.

Остальные артисты каждый оригинально и талантливо поддерживали ансамбль. Мелкая обрисовка их ролей автором не помешала им дать яркие, с известным блеском типы, — как доктора (г. Санин), студента Шишкина (г. Тихомиров). Даже баба с улицы (г‑жа Самарова) как-то изумительно перенесла нас сразу в эту несчастную, убогую жизнь уличных торговок, живущих продажей лука, плутовством, грязненькой сплетней и грошовым расчетом… А ведь вся роль ее — в двух словах. Народная сцена 3‑го акта очень удалась: здесь на несколько минут сразу открылась галерея уличных типов, полная жизни и движения.

В общем, пьеса прошла превосходно. Вероятно, многим петербуржцам она открыла новый мир, познакомила с людьми, которых они видали лишь чрез стекла своих комнат на улице, мелькавшими, как тени. Что же, это хорошо! Остановитесь теперь подольше пред ними. Посмотрите эту заунывную жизнь — грязную, скучную, серую. И не отворачивайтесь от нее в брезгливости: это — бесполезно. Она, эта жизнь, идет на вас. Видоизменится поколение, и она вплотную подойдет к вам и потребует себе внимания, принесет с собою свои понятия о праве и справедливости. Ведь из Бессеменовых выходят и Петры, и Нилы, и Поли, и Шишкины… И их нам следует понять…

## 20. Г. <псевдоним не раскрыт> < «Мещане»> «Петербургская газета», 1902, 28 марта

Пьеса Максима Горького «Мещане», несомненно, производит сильное впечатление, но также несомненно, что в громадной дозе этому впечатлению содействует игра артистов московского Художественного театра, не блещущих именами, но создающих такой поражающий «ансамбль», который мы не запомним со времен труппы московского Малого театра начала 70‑х годов прошлого столетия, корифеи которой давно лежат в могиле. Огромный режиссерский труд положен в постановке не только массовых, но и отдельных сцен, труд, оцененный и разделенный каждым артистом от премьера до выходного. Обдумана каждая мелочь {275} постановки и достигнута положительно живая фотография известной домашней среды.

В этом разгадка успеха пьесы и исполнителей.

Та же пьеса в исполнении наших заурядных актеров, не исключая и артистов казенных сцен, думающих только о своей роли, своем успехе, словом, о своем «я», а не о пьесе, не произвела бы и не произведет, мы уверены, и десятой доли того впечатления, которое произвела вчера.

Напротив, при настойчивом, постоянном желании наших актеров выдвинуться, произвести эффект, переиграть товарища, в пьесе Горького были бы подчеркнуты все деланные эффекты, и получилось бы нечто уродливое, режущее глаз и ухо, полная дисгармония вместо гармонии жизни.

Малейший неверно взятый аккорд произвел бы какофонию.

Артисты Художественного театра, видимо, играли с боязнью именно взять такой аккорд и не взяли его. Они, как уже мы сказали вчера[[431]](#endnote-416), сделали правдоподобной и жизненной явно тенденциозную окраску всей пьесы, избежали карикатуры, к которой близки некоторые типы пьесы, вроде певчего Тетерева и старика Перчихина. В исполнении Н. А. Баранова и А. Р. Артема — что говорят нам эти имена — они явились совершенно живыми людьми и не только с возможными, но с должными речами и поступками.

Довольно-таки избитая фраза Тетерева, что «в наше время нужна не сила, а ловкость, и хитрость, и змеиная гибкость», — прозвучала в исполнении артиста новым словом в доме Бессеменовых.

Его последний монолог о том, что сын старика Бессеменова ушел ненадолго, что он вернется и после смерти отца, переставив в квартире мебель, решит, что исполнил свой общественный долг, и останется таким же «мещанином», каким был его отец, себялюбивым, гордым и жадным, несмотря на свое высшее образование, прозвучал горькой жизненной иронией над русской косностью и произвел сильное впечатление правды, произнесенный просто, без подчеркивания и без деланного пафоса.

Несчастная Татьяна Бессеменова в исполнении М. Л. Роксановой страдает просто, без излюбленных актрисами драматических подъемов голоса и сценических жестов, и потому-то эти страдания и действуют так неотразимо.

Безыскусственный рассказ талантливой О. Л. Книппер (Кривцова) о ее жизни в тюрьме, среди арестантов, которые любят птичек и яркие цвета и радуются им, как дети, — ярок именно исключительно своею безыскусственностью. Даже маленькая роль товарища Петра Бессеменова, другого опального студента, отказывающегося от выгодного урока, потому что хозяин дома «антисемит», не кажется, как это несомненно было бы при другом исполнении, тенденциозной заплаткой.

Таково влияние артистического ансамбля на выносимое публикой впечатление из театра. Вот все, что мы хотели еще сказать о новом первом драматическом произведении Максима Горького.

# **{****276}** Сезон 1902 – 1903

Этот сезон Художественный театр начал в настроении особого подъема. К управлению делом приступил наконец рад артистов, вошедших в число пайщиков обновленного Товарищества МХТ. Театр переехал в новое, благоустроенное здание в Камергерском переулке. Впервые на афише двумя пьесами был представлен Максим Горький-драматург.

Театральные наблюдатели и критики ждали, что принесут эти события. Их интерес, пожалуй, «перегорел» лишь к теме реформы Товарищества, которую они обсудили в финале ушедшего сезона.

Перестроенное для МХТ помещение в знакомом москвичам старом театральном доме произвело впечатление на журналистов в первую очередь современностью сценического оснащения, затем необычностью интерьеров. П. М. Ярцев, один из немногих, увидел преднамеренную связь этих особенностей с самой идеей Художественного театра, с его историческим назначением. То, что открылось всем потом, ему было понятно сразу. Он писал: «Художественный театр в новом помещении напоминает реформатскую церковь. Строгие, серые тона, голые стены, рады массивных скамеек, разгороженных на “кресла”. Они покрыты кожею и стоят — все ровные и однообразные, придавая зрительному залу суровую красоту церковной аудитории.

Невольно чувствуется, именно таким должен быть театр будущего. Не со стороны внешней обстановки своей аудитории, или не только с этой стороны. И не в смысле формально приложимого натуралистического стиля, которым, как цепями, сковал себя театр Немировича и Станиславского. Нет, со стороны своего общественного значения и в смысле откровения искусства как религии» («Театр и искусство», 1903, № 1). И правда, Художественный театр в качестве классического театрального храма просуществовал в сознании части общества не одно десятилетие.

В приветственных заметках по поводу новоселья Художественного театра журналисты выражали надежды услышать «новое слово» сценического искусства. Вместе с тем они открыто сомневались, сумеет ли театр удержаться на занятой высоте.

Последнее больше всего заботило и руководство театра. Все лето перед предстоящим сезоном назначенный художественным директором нового Товарищества Вл. И. Немирович-Данченко занимался анализом творческого состояния МХТ. Усилия его завершились «Запиской к членам Товарищества МХТ».

В ней он назвал опасности, подстерегающие, по его мнению, театр, вкусивший плоды успеха в предыдущие сезоны. Опасностями казались: «горькиада»; отвлеченные поиски художественной формы; страх разрушить ореол моды на самих себя. Все это {277} вместе могло поколебать независимость МХТ от любых эстетических, общественных и политических направлений. «Мы с Вами, — писал Немирович-Данченко Станиславскому, — никогда не задумывались над тем, должен ли быть наш театр по репертуару либерален, или консервативен, или народническим, по инсценировке — символическим или натуралистическим… Если бы в нас крепко сидело то или другое направление — мы связали бы себя в художественном отношении» (ИП. Т. 1. С. 288).

Сейчас по части политической Немирович-Данченко был обеспокоен «горькиадой» — модой на Горького — общественного деятеля, борца и носителя освободительных идей[[432]](#footnote-18). Обращаясь к его произведениям, театр на самом деле интересовался художественной стороной его творчества, показанными им неизвестными сцене областями современной жизни. Однако премьеры из жизни мещан и босяков, а в дополнении с «Властью тьмы» Л. Н. Толстого — и крестьян, сконцентрировавшиеся в сезоне 1902/03 года, казались Немировичу-Данченко выражением тенденции, которую Художественный театр в виду не имел. Слишком много простонародья, грязи и мрака жизни, и в результате однообразие репертуара.

Волнения Немировича-Данченко оказались напрасными. Театральная критика так на дело не посмотрела и не упрекала театр в тенденциозности. Как и прежде, она по-разному отнеслась к эстетической форме постановок и была придирчива к актерским работам.

Постановка «Власти тьмы» Толстого (режиссеры К. С. Станиславский, И. А. Тихомиров, художник В. А. Симов), хотя и критиковалась во многих отношениях, была встречена рецензентами с уважением и осознанием почетности задачи, взятой на себя Художественным театром. Даже Н. Е. Эфрос, в рецензиях которого сквозит, что он не верит Толстому, будто реальный Аким может быть источником света, утверждал: МХТ исполнил долг перед великим писателем.

Отмеченное многими из писавших отсутствие трагизма в спектакле по Толстому объяснялось ими не только постановкой, но и слабым исполнением ролей, особенно Никиты В. Ф. Грибуниным. Одна лишь Н. С. Бутова, сыгравшая Аксинью и с характерностью, и с истинным драматизмом, вызвала единодушное одобрение рецензентов.

Вообще же отношение критиков к мере этнографичности спектакля было разное. Эфрос писал даже, что натурализма на самом деле оказалось меньше, чем ожидали по слухам о готовящейся постановке. Несмотря на осуждение избыточного показа примет крестьянского образа жизни, Ю. И. Айхенвальд, к примеру, отмечает удивительную гармонию характерности постановки и актерской игры.

Каким бы значительным ни толковалось журналистами появление в репертуаре МХТ Л. Н. Толстого, рождение нового драматурга — Максима Горького — затрагивало всех острее. Читатели ждали от критики приговора общественным и художественным достижениям первых шагов модного писателя в неизведанной им области театра.

Как профессиональный драматург Горький был сразу же осужден за несценичность, преобладание придуманных диалогов над действием. За это критиковали не только новинку — «На дне», но и «Мещан», уже известных по исполнению в прошлом сезоне на гастролях МХТ в Петербурге и теперь впервые сыгранных в Москве.

{278} Когда появилось «На дне», то анализ нового произведения Горького вышел в статьях критиков на первое место, заслонив описания спектакля и персонажей. Крайние позиции в идейном истолковании пьесы заняли Н. Е. Эфрос и А. Р. Кугель.

Эфрос писал, что уже нет речи о том, надо ли на сцене показывать босяков, людей «дна». Речь должна идти о том, что надо понимать новую роль этих изгоев. Они олицетворяют собой возникающий пока неведомый общественный слой, который он называет «подпролетариатом» («Новости дня», 21 декабря 1902).

Кугель же, напротив, не верит ничему подобному и насмехается над героями Горького как «философским притоном», а его самого обвиняет идущим «дорогой дешевого временного успеха» («Театр и искусство», 1902, № 46).

Различные толкования идейного смысла пьесы, сопутствовавшие премьере, имеют теперь особую ценность. Последующие десятилетия все более романтизировали отношение к героям «На дне»[[433]](#footnote-19). Для сравнения: в советское время проповеди Луки считались приносящими вред, расслабляющими своей утешительной ложью. Лука переставал быть «центральной ролью» в пьесе, «выразителем ее лучших идей», как писал после премьеры Эфрос. В центр стали выходить противоборствующие монологи Сатина, а его слова о гордом человеке превратились в общеупотребительный идеологический лозунг.

Возвращаясь к премьере 1902 года, следует отметить, что все критики, по-разному думая о пьесе, почти одинаково думали об ее постановке в Художественном театре. Рецензенты признали постановку удачной и даже отошедшей от привычных методов МХТ.

Кроме произведений отечественной литературы Художественный театр в сезоне 1902/03 года обратился и к западному репертуару. Как обычно, это был Г. Ибсен. На этот раз Немирович-Данченко поставил его комедию «Столпы общества» (художник В. А. Симов).

Внутри театра и у критиков выбор пьесы считался неудачным, а сама она слабой. Однако и С. В. Яблоновский, и И. Н. Игнатов, и Н. Е. Эфрос единодушно держались мнения, что постановка ее оживила. Среди актерских работ основное внимание рецензенты уделили Станиславскому в роли консула Берника, чей образ и в пьесе, и в исполнении оказался, на их взгляд, противоречивым.

Традиционные гастроли МХТ в Петербурге в сезоне 1902/03 года длились с 7 по 23 апреля. Репертуар их был скуден — всего два спектакля: старый «Дядя Ваня» и новое «На дне». Отсюда малое число откликов, сосредоточившихся, разумеется, на пьесе Горького.

Из них выделяется статья Solus’а <К. И. Арабажина> в «Новостях и Биржевой газете» (10 апреля 1903). По его мнению, Художественный театр постановками «Дяди Вани», «Трех сестер» и «Доктора Штокмана» уже завоевал право на место в истории европейского театра. Это подтвердилось в близком будущем.

Значительным событием для избранного круга публики явилось «Чеховское утро», устроенное Литературным фондом и деятелями МХТ на небольшой сцене театра «Пассаж». {279} Произнесенное там Вл. И. Немировичем-Данченко слово «Инсценировка чеховских настроений» послужило неким эталоном того, что следует понимать под чертами театра Чехова. Это и изящная простота неброских красок, и родство с поэзией произведений Левитана и Чайковского, и уничтожение условностей сцены. Изложение мыслей и формулировок Немировича-Данченко поместили «Петербургская газета» (21 апреля 1903) и «Новости дня» (22 апреля 1903).

## 1. <Без подписи> В Художественном театре «Новости дня», М., 1902, 17 октября

Художественный театр совершенно готов[[434]](#endnote-417). Остались мелочи — в главном фойе, где еще не размещена часть портретов драматургов, в уборных артистов; доделываются детали электрической установки и так далее. Зрительный зал совершенно закончен. Он, как и весь театр, производит теперь громадное впечатление. Это, поистине, — шедевр, художественное произведение, при безупречном удобстве. Полное отсутствие традиционной кричащей театральной роскоши, которую заменила благородная — и ах какая дорогая! — простота и строго, до последней скобки или надписи, номера ложи, выдержанный стиль. Смело можно сказать, что такого зрительного зала нет ни в одном европейском театре. Есть более богатые, нарядные, роскошные, но ни одного так художественно выдержанного. И не скупились местом. Широкий простор. Особенно это бросается в глаза в обоих ярусах. Былая «галерка» превратилась в уютный, богатый воздухом амфитеатр, не менее гигиенический и «приятный», чем дорогой партер. Нужна героическая любовь к театру, чтобы высидеть спектакль в духоте галерки любого из наших театров. Здесь этого героизма не потребуется. Эту заботу о дешевых тридцатикопеечных местах нельзя не оценить и не поставить в большую заслугу строившим Художественный театр, отказавшимся от третьего яруса и тем избавившим публику дешевых мест от грустной необходимости лепиться у потолка и задыхаться в атмосфере бани.

На занавесе красуется на золотом фоне вытянувшая в полете крылья белая чайка. Она выбрана эмблемой Художественного театра или, прозаичнее, его клеймом. Она — и в углах плафона фойе, и на театральных билетах, и на бланках театра. Вероятно, из признательности к чеховской «Чайке», которая дала молодому театру первый громовый успех.

То, что публика не увидит, что — для закулисной жизни театра, [тоже] не уступает тому, что будет на глазах у публики. И там тот же комфорт. Опять полный разрыв с традиционной обстановкой кулис, с уборными-клетушками, лишенными самых убогих удобств. Здесь — не только комфорт, даже роскошь. Уборная каждой артистки — изящный будуар, каждого артиста — уютный рабочий кабинет. Когда Художественный театр был только в проекте, нет, — в мечте, К. С. Станиславский обмолвился, помним, в одной беседе афоризмом, что хорошие театральные уборные — половина успеха театра. Художник не может хорошо работать в дурных условиях {280} места. Очевидно, эти шикарные «ложи» артистов — результат того афоризма. Артисты скажут за него искренне спасибо. Правда, Мочаловы гримировались в каморках. Но это — та часть славной «традиции», которую пора забыть. От уюта, комфорта кулис не может не выиграть сцена.

Самая сцена оборудована идеально. Еще долго некуда будет идти дальше. Впрочем, об устройстве сцены с ее вертящейся частью, приводящейся в движение электричеством, с громадными провалами и подъемами, у нас сообщалось.

Театр надеются открыть 24 октября, непременно «Мещанами». <…>[[435]](#endnote-418)

## 2. <Без подписи> Художественный театр «Русские ведомости», М., 1902, 25 октября

Новое помещение[[436]](#endnote-419), в котором начинает сегодня свою деятельность Художественный театр, в Камергерском переулке — сооружение очень комфортабельное и уютное, в полной мере отвечающее, с одной стороны, интересам зрителей, с другой — необходимым требованиям сцены. Старое театральное помещение подверглось значительным переделкам и перестройкам; прежний свой вид сохранил только внешний фасад здания, но и тот значительно освежен и скрашен оригинальной формы входными дверями и навесами над ними. Подъездов для публики по лицевому фасаду три: левый, ближайший к Тверской, ведет в верхний ярус театра, средний — в партер и правый, ближайший к Дмитровке, — в бельэтаж и к ложам. Средним подъездом можно пройти еще и к кассам для продажи билетов. Всех касс три. Они оригинально отделаны, но самое помещение для публики низковато, и с размерами его, видимо, экономили. Перестроенная зрительная зала ярусом меньше старой. Партер ее приходится на уровне прежнего бельэтажа. Всех мест в театре значится 1100, то есть мест на 60 меньше бывшего помещения Художественного театра, в Каретном ряду. Зрительная зала состоит из партера (18 рядов) с амфитеатром (5 рядов) и четырьмя рядами боковых мест и двух ярусов: бельэтажа (7 рядов балкона, 14 лож) и 1‑го яруса (шесть рядов балкона, четыре ряда боковых мест, четыре ложи). Зрительная зала имеет очень элегантный вид; окраска темная, зеленовато-оливковая; в тон ей изящного рисунка деревянная мебель, отделанная по сиденью кожей; освещение — в форме кубических фонариков, бледно-розового матового стекла, по бортам лож, отдельными группами, и с потолка, на месте обычных театральных люстр, в виде круга. Как театральное нововведение следует отметить так называемую контррампу — ряд световых собирателей, устроенных с внешней стороны сцены и бросающих свет на нее сверху. Назначение «контррампы» — дополнять обыкновенную театральную рампу, освещающую лицо исполнителя только снизу и спереди. Другое нововведение — вентиляция зрительной залы. Посредством множества отверстий, устроенных в потолке залы, извне нагнетается свежий воздух. На ходу он подогревается калориферами до нужной температуры и поступает в залу, из которой одновременно испорченный {281} воздух вытягивается в отверстие пола и выгоняется на улицу. Кроме этой театром принята еще другая система вентиляции — форточек-«регуляторов», расположенных во всем здании. Они дают прибавку свежего воздуха без отрицательных свойств обычных форточек. В распоряжении зрителей в антрактах — два фойе: в партере и в бельэтаже. Первое из них занимает старое помещение, бывшее и в прошлом году, второе устроено на месте старого фойе верхних ярусов бывшей итальянской оперы. Отделка обоих простая, но в высшей степени изящная: полное отсутствие эффекта, рутины и условной театральной роскоши. Фойе партера обито по панели темным деревом, в таких же рамках развешаны по стенам портреты писателей — русских и иностранных[[437]](#endnote-420); по стенам скромного рисунка скамейки. Контуры дверей также декорированы темным деревом, лишь слегка тронутым инкрустацией из матового цинка. В таком же роде, но еще проще фойе бельэтажа. Буфетных помещений два: чайная гостиная, рядом с фойе партера, — уютная комната, обитая циновками с белой, полированного дерева, гладкой мебелью, и винный буфет — в бельэтаже. Там же в бельэтаже помещается и курильня. Освещаются и фойе, и буфетные комнаты все той же системой небольших матовых фонариков различной геометрической формы, где группами на потолке, где по карнизам стен, над окнами. Ярусы с партером соединяются боковыми лестницами: они сохранились на прежних местах. Оригинально выделяются на скромной окраске стен двери коридоров темно-красного цвета, с медными украшениями и стеклами, похожими своим видом на слюду. Шум шагов заглушают настилки из линолеума и ковры. Из коридоров в каждом этаже устроено по два запасных выхода. Они ведут во двор и моментально могут быть раскрыты. В каждом этаже имеется также по два пожарных крана; ими можно действовать не только в пределах коридора, но и в зрительной зале. На сцене, во всех ее ярусах — такие же краны. В случае необходимости в несколько минут может быть затоплен водой весь театр. В правой стороне верхнего яруса устроено особое помещение для фотографии театра. Здесь изготовляются снимки с декораций, костюмов, целых сцен во время репетиций. Еще больший интерес представляет помещение сцены со всеми ее внутренними разветвлениями. Здесь все обдумано до мелочей; много новых технических приспособлений, направленных к усилению сценической иллюзии, экономии во времени и месте. Сцена — в несколько этажей. Два подсценных трюма заключают в себе механизм передвижения вертящейся части сцены и приспособления для регулирования света. Системы обоих очень интересны и вместе с аппаратами для звуковых эффектов дают любопытные результаты. Передвижение декораций, подаваемых сверху в развернутом виде, производится способом так называемой шлюзовой системы, посредством «рабочих галерей», устроенных с боков сцены, по две у каждой стены. И декорации, и все деревянные части сцены, «колосники», балки, канаты и прочее, пропитаны составом, делающим их несгораемыми. К сцене прилегают в особом помещении с самостоятельным выходом уборные артистов. Размещены они в двух этажах. В верхнем, рядом с уборными для артисток, помещается еще «репертуарный кабинет». Обстановка уборных очень удобная и даже роскошная по сравнению с обычными помещениями подобного рода. Каждая комната — уютный уголок, жилое помещение, устроенное сообразно вкусам и привычкам владельца[[438]](#endnote-421). Везде обязательно имеются мягкая кушетка или диван, письменный стол, гримировальный стол с зеркалом, шкаф для платья с зеркалом больших размеров, мраморный умывальник и прочее. Кроме отдельных {282} уборных — общие гостиные, «ложи артистов» с газетами и журналами. Правило о соблюдении тишины на сцене и в прилегающих к ней помещениях перенесено и в новое помещение целиком: по-прежнему здесь разговор разрешается только шепотом.

## 3. С. П. <С. В. Яблоновский> Художественный театр. «Мещане» М. Горького «Русское слово», М., 1902, 26 октября

Сыграны «Мещане» — и на душе у меня так смутно[[439]](#endnote-422)…

И на этот раз мое впечатление совпадает если не со всеми, то с подавляющим большинством публики.

Все данные были за то, чтобы обратить этот спектакль в триумф для Художественного театра: во-первых, это был спектакль любимого театра; во-вторых — открытие сезона; в‑третьих — новоселье и в‑четвертых — пьеса, первая пьеса одного из властителей дум[[440]](#endnote-423).

Принимая все это во внимание, те сдержанные и далеко не единодушные аплодисменты, которыми награждались и пьеса, и исполнение, следует считать почти полным неуспехом.

Произошел этот неуспех и по вине автора, и по вине исполнителей.

Горький — огромный беллетристический талант — как драматург (по крайней мере, судя по первому дебюту) стоит не особенно высоко, и «Мещане» гораздо более яркое и цельное впечатление производят в чтении, чем на сцене.

Думаю, что такое признание не должно обидеть даже наиболее ярых и безапелляционных поклонников писателя: Тургенев был и покрупнее его, и все-таки драматическая форма не давалась чудесному романисту и рассказчику.

«Мещане» совершенно лишены развития действия, переполнены разговорами, превосходными в чтении и тускнеющими при перенесении их на подмостки — это дает впечатление однообразия и — будем мужественны — скуки.

Что касается исполнения, то в нем отсутствовало как раз то, чем привык гордиться Художественный театр: не было настроения, не было цельности, ансамбля.

Местами было очень хорошо, местами так себе, а порою — и нередко — совсем слабо.

Вот впечатление. Мотивировку его откладываем до следующего раза[[441]](#endnote-424).

## **{****283}** 4. -Ф- <Н. Е. Эфрос> «Мещане» «Новости дня», М., 1902, 27 октября

… «Мещане» сыграны — и на душе у меня так смутно, так тягостно… Чувство грустное и досадно-тягостное облекло меня. Мое же создание мне показалось… как будто не мое.

Горький мог бы смело повторить эти печальные начальные строки из знакомого каждому письма Гоголя после первого представления «Ревизора».

… «Как будто не мое».

Я вовсе не хочу этим сказать, что «Ревизор» и «Мещане» — равнозначащие художественные величины, и «Мещан» ждет, как гоголевскую комедию, бессмертие, или что их поставили в Художественном театре так уж обидно-неудачно, «противно и дико», как «Ревизора» в первый петербургский спектакль.

Но автору должно было быть «грустно и досадно-тягостно». И эти чувства делили с ним зрители, хорошо знавшие «Мещан»[[442]](#endnote-425).

Может быть, все произошло именно оттого, что их слишком хорошо знали. Слишком просмаковали всю их прелесть, пропитались смыслом и настроением. В ушах звенели звуки, которым сцена Художественного театра не звучала в унисон. И было тягостно и смутно.

На пьесу Горького читатели и критики набросились, как голодный на еду. С жадностью небывалою. «Мещан» читали и перечитывали до бахромы и дыр в книге. О них написали десятки, может быть — сотни статей. Литература о «Мещанах» во много крат обширнее самих «Мещан». Их проанализировали до мельчайших подробностей, осветив, пережевав и оценив каждую, и просинтезировали до самых широких обобщений.

И пьеса стала боевым кличем настраивающейся жизни, которая собирается сыграть что-то fortissimo [бодрое — итал.]. Она стала синонимом обновленного оптимизма и отрицания «крохоборства» и мещанства, понимаемого, как всякая суженная жизнь, «слонянье около жизни».

Может быть, в пьесу вложили больше содержания и значения, чем в ней есть? Увидали то, что автору и не грезилось, а если и грезилось, то он не сумел осуществить? Он сам не угонялся за своим замыслом? И постановка Художественного театра только показала это, вскрыла недоразумение, остудила восторги, которые были не заслужены «Мещанами»… Это бывает. Но, думаю, этого не было в данном случае.

Правда, «Мещане» — не драма, как ее принято, и может быть справедливо, понимать. Они лишены последовательно развивающегося и своими этапами доказывающего свои мысли, свою идею действия. Тоже «драматическая сцена из бесконечной комедии, под названием “Ни туда, ни сюда”», как говорит Нил. В них нет начала динамического; только, так сказать, статическое. Но мы уже привыкли к этим «статическим», неподвижным пьесам-сценам. Чехов заслужил ими славу в театре и узаконил на время это направление драматургии.

А эпическое содержание «Мещан» — богатое и важное. Тут — жизнь, и не случайный ее уголок, удачно сфотографированный, а полный широкой типичности, глубоко продуманный и осмысленный. Мещанин взят и показан Горьким не как какой-нибудь классовый тип, а как широкое обобщение целого жизненного строя. И в этом укладе уловлено чутким ухом брожение новых начал, нарастание новой {284} жизни, которая надвигается, которой не разогнать Бессеменовым.

Горький великолепно показал эти мучительные роды «нового» и заразил верою, что оно будет жизнеспособно и радостно. И все чувствуют это вместе с бурсацким нигилистом Тетеревом, нигилизм которого выбивается из позиции, шатается вместе с бессеменовщиной, потому что лишь ее отрицанием он и жив. Он — то семя, которое должно сгнить, чтобы дать ростки.

Все это не сочинено за Горького и не навязано «Мещанам». Они кричат об этом. И в этом — их сила и смысл. Перечтите еще раз пьесу после спектакля. Вы увидите, права пьеса, не прав спектакль. Потому что он вынул из нее этот смысл, он растерял его и обессилил Горького.

И произошло это оттого, что, всегда не в меру увлекаясь ухищрениями постановки, театр взглянул на «Мещан» только как на бытовые картинки. Он сочинял за автора, он усердно подмалевывал его картину, принимая за нее фон; он усердно гонялся за характерными в смысле жанра подробностями и не угнался за общим смыслом и характером пьесы. Драматическое в пьесе Горького затерялось в этих мелочах, подъем артистов опустился под грузом надуманных черточек, говоров, ужимок, и внимание зрителя было отвлечено в сторону от главного и важного к случайному и любопытному.

Я напомню одну подробность. Она — мелочь. Но она страшно типична для постановки, для отношения театра к пьесе. Отравилась Татьяна. Бессеменовщина, пошлость — фея мещанства создала трагедию. Суть драмы вопиет о себе. Но театру нужны занимательные бытовые картинки. И из комнатки, где бьется «обреченная», где витает смерть, начинают зачем-то выносить мебель, сундук, туалет. Кухарка зашибает себе руку, сосет ушибленное место. Зритель забавляется этими пустяками и оттягивается от пьесы. Может быть, это правдоподобно, реально, даже натуралистично. Но это, простите, неумно. Это говорит о великой близорукости, о непонимании того, что когда к месту. Это — художественный насморк. Да, наконец, какой тут реализм? Уж если на то пошло, надо не сундук и туалет вытаскивать, а отравившуюся вынести из каморки в большую комнату, а не оставаться ей с врачом в совершенно темной комнатке. Как мог работать врач в темноте? Эта темнота — вздор, конечно, пустяки. При иной постановке ее бы и не заметить. Но когда начинают донимать реалистическими деталями, делаешься придирчивей…

{285} И это — лишь пример. Ими пестрит вся постановка. Всюду эти жанровые искания и усложнения пьесы. Или театр не доверяет пьесе и ее внутреннему интересу? Но от этого жанрового насыщения, и сцен, и лиц, она не сделается интереснее, она только отяжелеет, опустится на дно банальности и дешевой занимательности. Зачем было сочинять за Горького немую сцену доктора с Петром и намек автора раздувать в карикатурный фортель?[[443]](#endnote-426) Зачем было заставлять Акулину Ивановну вышвыривать на сцену грязное белье? Зачем было заставлять Степаниду таскать через сцену какие-то матрацы и перины и вообще слишком много занимать собою и своими, правда — близкими к правде, ужимками внимание зрителя. Оно нужно на другое. Зачем эти сочиненные нищие и маляры[[444]](#endnote-427), столь же ненужные, как и эти говоры у Бессеменовых, которые, может быть, где-нибудь и существуют, но которые отвлекают от смысла слов и докучают уху зрителя, а в исполнителе вяжут по рукам темперамент и тяжелят исполнение? Зачем этот «жюлик», который — только выдумка и дал в напряженный момент пьесы совсем водевильный эффект? Я не придираюсь. Отчего же и не «иллюстрировать» автора, не пойти дальше его? В том-то и дело, что не дальше, а в сторону, с широкой дороги большой социальной и психологической драмы в узкий проулок бытовых сценок. Это не мелочи. Они ясно говорят, что к «Мещанам» подошли не с того конца и переместили центр тяжести. В этих жанрах заблудилась пьеса, ее мысль, — и «было на душе так смутно, так странно».

И знаете, это отомстило за себя. Художественный театр, всегда сильный в своих постановках общим колоритом, умевший насыщать всю обстановку помогающим впечатлению от пьесы настроением, — тут не уловил его. От одной начальной ремарки «Мещан» веет большею бессеменовщиною, чем от всей постановки Художественного театра. Да, были крикливые синие обои, были старозаветные скатерти на столах, был пузатый шкаф, и торчали за ним всякие бумажки и бумаги, видна была в открытую дверь грязная кухня. И многое другое… Но «фея» этого дома не чувствовалась. И когда Петр говорил: «По вечерам у нас в доме как-то особенно… тесно и угрюмо», — это были слова, эффекту которых не помогала обстановка. А порою чрезмерно залитая солнцем, хотя оба окна ее выходят в сени с матовыми стеклами, бессеменовская комната смотрела совсем жизнерадостно, и не было в ней ни тесно, ни угрюмо. И в этой комнате зажигали электричество, хотя и загримированное под керосиновые лампы. При очевидной погоне за натуралистическими подробностями это казалось смешным nonsens’ом. И одинаково мешало цельности впечатления и то, в чем постановка перестаралась, и то, в чем она не достаралась.

Я очень подробно, вопреки своему обыкновению, говорю об этой внешней стороне спектакля. Я только иду следом за Художественным театром, который переместил центр моего внимания. И не могу этого не сделать, потому что для меня очевидно, что именно от этого «Мещане» как-то вогнулись внутрь, и хотя «создание и не показалось противно и дико», как Гоголю «Ревизор» на петербургской сцене, но «как будто вовсе не его».

А ведь некоторые исполнители играли отлично. Две главные роли в пьесе, те, на которых она держится, как на своих устоях, Тетерев и Нил, эта живая эволюция бессеменовщины через ее резкое отрицание к положительному началу бодрой жизни, «на все средства души», — эти роли были переданы с правдою и яркостью. Сочно, красочно, как сочны и красочны эти образы у автора. Г. Баранов — безупречный Тетерев. Вот видите, можно же было сохранить всю жанровую стильность и все-таки не растерять высшего, типического смысла авторской фигуры. Я в первый раз вижу {286} этого артиста. Мне трудно отделить, что — от его артистического таланта, что — от совпадения его личных свойств, внешних и внутренних, с требованиями образа. Но не все ли равно? Было полное перевоплощение в этот образ. Живой стоял Тетерев — цельный, ясный во всех своих душевных движениях и во всей своей бурсацки-грубой, под густым налетом забулдыжничества, пьянства и скитальчества, но глубокой мудрости. Тетерев — Мефистофель бессеменовщины. И таким дал его артист, нигде не драпируясь в романтические одежды и без мелодраматических подмалевок. И зритель принимал его как живое лицо, местами — смешное, местами — трагическое. Он мог бы бросить нужный свет на всю пьесу. Но постановка была сильнее его. И свет меркнул.

Менее интересен, хотя и ярок, Нил г. Судьбинина. Была мощь, был размах; чувствовалось, что да, этот вмешается в гущу жизни и будет месить ее по-своему.

Но на Нила Горький возлагает слишком ответственную миссию в пьесе. Он — то, что идет «со дна», что настраивается жить. Воображение невольно одевает его в идеалистические одежды. А силе Нила не хватало одухотворенности. Она была слишком грубая, черноземная. Я не берусь сказать, как от этого уйти. Но уйти было необходимо. Надо было как-то поднять этот образ. И уж совсем не надо было любовной сценою с Полей так подчеркивать животную сторону его натуры. Любовный дуэт вели два зверька. Это — ложь. Это опять якобы жанровая выдумка, совсем неверно «иллюстрирующая» замысел автора, а только его огрубляющая и портящая. Но, за этими оговорками, роль ведется ярко и сильно.

Г‑жа Книппер потратила очень много искусства на роль Елены. Ей было трудно играть ее так, архивульгарной мещанкой. Это требовало большой ломки и изощренного уменья. Я не знаю, была ли так уж необходима такая интерпретация, такая сверхвульгарность. Пожалуй, пьеса, ее общий смысл выиграли бы, если бы Елена была все-таки повыше. Я думаю, такой замысел подсказан ставившими пьесу, а им подсказан все тем же пониманием «Мещан» как только бытовых сцен. Но замысел выполнен великолепно. Только изредка начинала выдавать себя деланность, искусственность; но сейчас же артистка овладевала собою и опять была безупречна.

Верны Татьяна и Петр — г‑жа Литовцева и г. Харламов[[445]](#endnote-428), кстати — артист великолепных голосовых средств. Но трудные это роли, неблагодарные. «Они какие-то… ровно бы без лиц», — говорит про них Бессеменов. Эти безличности труднее всего интересно воплощаются на сцене. Серые по существу, они кажутся зрителю серыми по исполнению. Они скучны. И зритель скользит по ним равнодушными глазами, хотя оба исполнителя были искренни и жили в ролях. Особенно г. Харламов.

Сгубила затея режиссеров стариков Бессеменовых, г. Лужского и г‑жу Муратову. Они согнулись под этим нестерпимым оканьем или, как там еще, над этими «характерными» тиками, которыми их наградили. Г. Лужский — вообще артист небольшого темперамента, мало экспансивный и выразительный. Подъемы чувства ему даются тяжело, с натугою. А он все время должен был думать о своем искусственном говоре, о своих утрированных жестах, походке. В душе Бессеменова — глубокая драма. Разлад «двух правд» бьет его по любящему сердцу, создает для него безысходную трагическую коллизию. Над ним зло, жестоко смеется Мефисто-Тетерев, его ненавидит настраивающийся жить Нил, его презирают дети. Они — воюющие стороны. На войне за право жить — не до сострадания. «Опрокиньте гору на голову его», — говорит Тетерев про дающего камень вместо хлеба. Но мы, не воюющие, мы, старающиеся понять эту трагедию порющегося по {287} всем швам мещанства, мы не можем не сострадать и этой воюющей стороне. Мы не можем кричать «Vae Victis» [Горе побежденным — лат.] за то лишь, что не так давно они были еще Victōres [победители — лат.]. А Бессеменов г. Лужского не вызывал никаких чувств, потому что он и не переживал драмы. Он был только довольно деланная жанровая фигура, и актер никак не мог пропасть за изображаемым им лицом.

А г‑жа Муратова и совсем пала жертвой своего странного до дикости говора, своей неудачной мимики, сочиненной походки, которые в сумме давали не добродушную, тихую, исходящую любовью Акулину Ивановну, а какую-то мелодраматическую злодейскую тень.

Не понравился мне и г. Артем. Ах, это отличный актер, но это всегда г. Артем. Из роли в роль. И это не Перчихин, или Перчихин упрощенного издания. Не дитя природы, пантеист, наивный мудрец, а только горький пьянчужка и немножко шут гороховый. Во всяком случае, больше шут, чем хрустальная душа. А у Горького как раз наоборот. И потом, не делает ли артист своего Перчихина слишком уже старым? Он должен быть моложе Бессеменова. Его речи, его порывания, его сентиментальность — совсем не от старческого слабоумия. Это не безразлично для целого пьесы. Когда на сцене был г. Артем, было смешно. Потому что у г. Артема есть искренний комизм. Я думаю, публике больше всех понравился этот участник спектакля. Но чувствовала ли она в нем того, которого «счастье в том, чтобы уходить»?..

Впрочем, она вообще слабо почувствовала всю подоплеку пьесы. И в этом вина не ее, а ставивших спектакль.

## 5. И. <И. Н. Игнатов> «Мещане», сцены в доме Бессеменова. Драматический эскиз в 4‑х актах М. Горького. (Художественный театр, спектакль 25‑го октября) «Русские ведомости», М., 1902, 27 октября

Как легка обязанность театрального рецензента, когда у исполнителей пьесы он видит ясно намеченную цель и большее или меньшее приближение к ней! Ему остается только определить значение цели и указать, насколько удалось исполнителям достигнуть ее. К сожалению, в данном случае этого нет. Я знаю, что «Мещане»[[446]](#footnote-20) в чтении производят не то впечатление, как на сцене, но сделано ли это с определенной целью, имели ли в виду исполнители дать свое собственное, верное или неверное, толкование пьесы г. Горького, или это произошло случайно, я не знаю[[447]](#endnote-429). Я даже не могу сказать, более сильное или более слабое впечатление производит пьеса в сценическом исполнении, чем при чтении; вполне определенно я знаю только то, что это впечатление — иное. Вот в чем дело. Когда вы закрываете книгу на последнем, брошенном Перчихиным слове: «Чудаки!» — вы видите, что тут изображены не одни чудаки, не одна только бестолочь жизни и нелепое нытье {288} бессильных в жизненной борьбе людей. Рядом с людьми, осложняющими самые простые человеческие отношения и портящими мещанской скаредностью и трусливостью лучшие мгновения жизни, вы видите других, жизнерадостных и сильных, относящихся к жизни просто и *призывающих* к пользованию ее благами. Подчеркиваем слово «призывающих», потому что в афоризмах Нила, в философствовании Тетерева слышится не только сознание собственной силы, но и призыв к энергии и деятельной заботе о других («вмешаться в самую гущу жизни… тому — помешать, этому — помочь»). Вы можете утверждать, что эти энергичные люди пока только говорят и ничего не делают для перемешивания «жизненной гущи», но их призыв вы слышите, понимаете. Вы ждете, что сцена вам даст еще более ясное понятие об этих рыцарях девиза «тому — помешать, этому — помочь», ждете… но получаете совершенно иное впечатление. Вы оставляете Художественный театр после представления «Мещан», и в вашей памяти восстают только мещане и мещане, одни — более злобные, другие — более нудные, но вы ни на минуту не выходите из атмосферы узкого эгоизма, маленьких житейских интересов, нелепой мещанской сутолоки, в которой вы различаете одну-две жалкие фигуры и более или менее отталкивающих хищников. Где «призывы», где сильные афоризмы? Вы их не слышите за массой мелочей, сутолоки, криков, метанья по сцене и мещанско-волчьей разнузданности. Намеревались ли исполнители произвести именно такое впечатление? Желали ли они показать, что Нил, кажущийся в чтении не «мещанином», отличается от всех своих сожителей только большей неуязвимостью и вследствие этого большей смелостью в нанесении ран ближнему?[[448]](#endnote-430) Было ли их целью представить только картину мещанства? Мы не знаем; но вынесенное нами впечатление резко отличается от того, что мы ожидали найти, идя в театр. Когда мы пробуем разобраться в причинах этого впечатления и припоминаем все особенно поразившее нас, мы останавливаемся прежде всего на одинаковости поведения как неподдельных мещан, так и их строгих судей. В огромной массе крикливых и нелепых ссор со стариками и Петр, и Татьяна ведут себя как слабые люди, отец Бессеменов — как оскорбленный в своем чувстве собственности мещанин. Все это так и должно быть, и этого, конечно, ждал зритель, пораженный, может быть, только чрезмерной крикливостью и суетливостью этих сцен. Но каково поведение Нила, так любящего вмешиваться «в самую гущу жизни»? Он кричит, и вспыхивает, и теряет свое достоинство совершенно так, как Петр, как отец Бессеменов; и в общем крике его голос, произносящий сильные афоризмы, теряется, и Нил, как Татьяна, хватает себя за голову, и вы не знаете, чем же лучше других этот завоевывающий счастье человек, почему с таким презрением относится он к людям, «портящим жизнь». А когда он объясняется Поле в любви, он покатывается со смеху, неудержимо хохочет и она, и этим выражается, вероятно, что они «весело» смотрят на существование, что жизнь «интересная штука», что ее не надо «портить». Но вот доходит очередь до Петра, того самого Петра, который «портит жизнь» и трусливо боится собственных чувств, и мы слышим при его любовном объяснении с Еленой тот же неудержимый смех (хотя и менее грубый), как будто и Петр «весело» смотрит на жизнь, как будто и он находит, что «жизнь — интересная штука». Был ли умысел в том сходстве, с которым (к тому же очень ненатурально) поставлены обе сцены любовного объяснения? Опять-таки мы не знаем, но этим вновь сглаживается разница между Нилом и мещанами, и, в конце концов, чем представляется нам Нил? Некоторые великолепные афоризмы не сходят более с его {289} уст (например, «права не дают, их берут»[[449]](#endnote-431)), другие не слышны за общим криком; сам Нил, размешивая жизненную гущу, не обнаруживает уменья «тому помочь, другому помешать» и только хладнокровно наступает на ноги другим. И когда вы подбираете все эти мелочи, вы видите, что он отличается от других мещан только хладнокровием при нанесении ран другому и полною неуязвимостью, с которой он смотрит на муки Татьяны, на гибель певчего и страдания Бессеменова. Когда Тетерев произносит перед ним свою речь о делении людей на мерзавцев и дураков, вы постигаете, что Нил со всей своей теорией о «веселости» и об «интересной штуке» целиком входит в первую категорию и занимает среди «мерзавцев» довольно видное место. И перед вами столь же ясно рисуется его будущая жизнь: жесткое обращение с женой, может быть битье, может быть питье, «ндрав», проявляемый в ссорах и ругательствах, когда затрагиваются личные интересы, и в неуязвимости, когда дело идет о чужих страданиях. А вместе с такой окраской Нила и вся пьеса дает старое пессимистическое толкование жизни: жизнь скучна, жизнь подла, счастливы мерзавцы, да и то не все. Таково общее впечатление.

Теперь об исполнении отдельных ролей. О Ниле мы сказали достаточно; если г. Судьбинин хотел выставить Нила в отталкивающем образе бессердечного «мерзавца», он достиг своей цели; мы сказали бы даже, что роль им отделана замечательно художественно. И Тетерев произвел на нас не совсем то впечатление, которое получили мы при чтении пьесы. Трудно подыскать внешний образ, который более подходил бы к этой роли, чем тот, который дает г. Баранов; но при чтении мы не испытывали жалости к Тетереву: сила выражений придавала и герою подобие силы и заслоняла от нас его несчастное существование. В исполнении г. Баранова озлобленная проповедь певчего потеряла значительную долю своей силы, но зато самый характер героя, приблизившись к Любиму Торцову[[450]](#endnote-432), сделался более жизненным, человечным и в то же время более жалким. Тетерев в исполнении г. Баранова — несчастная, хотя и не бессильная жертва. Другая жертва — Татьяна; в исполнении г‑жи Литовцевой она также возбуждает жалость зрителя и, может быть, приобрела бы еще большие его симпатии, если бы не так беспрерывно и не так монотонно жаловалась; но этой беспрерывности и монотонности требует пьеса, и на этот раз книга и сцена совершенно сходятся. Старики Бессеменовы представлены г. Лужским и г‑жой Муратовой. Оба говорят с акцентом одной из северных губерний, придавая или, вернее, желая придать действию большую реальность. Временами, однако, этот «реализм» сильно развлекает зрителя, мешая ему сосредоточиться на важных моментах пьесы и вызывая невольный смех именно тогда, когда необходимо серьезное внимание (напомним хотя бы слова Бессеменова о «жюликах»). Драматизм отношений между отцами и детьми сильно стушевывается из-за этого невольного развлечения зрителя. Г. Лужский в общем дает недурную фигуру «зажиточного мещанина», который, также как в пьесе г. Горького, не вызывает ни жалости, ни негодования зрителя и возбуждает ненависть только в одном Ниле. Г. Харламов дает приблизительно такого Петра, с которым нас знакомит пьеса; может быть, он более мягок. Перчихина играл г. Артем не без свойственного ему комизма. Бесцветную (также как в пьесе) Полю изобразила г‑жа Алексеева. Очень простую, очень живую и веселую Елену, женщину, которая действительно любит видеть около себя «веселые» лица, прекрасно играла г‑жа Книппер. Ее игра не возбуждала никаких недоумений и была, на самом деле, художественна. Очень хорошо были исполнены роли учительницы Цветаевой и студента Шишкина г‑жой Павловой и г. Тихомировым. {290} Совершенно карикатурны кухарка Степанида и доктор. Так же карикатурна народная сцена третьего акта. Но, оставляя в стороне эти мелочи и останавливаясь на общем впечатлении, мы вновь повторяем, что пьеса г. Горького в чтении и «Мещане» на сцене — не одно и то же.

## 6. Ю. А. <Ю. И. Айхенвальд>[[451]](#endnote-433) Современное искусство. «Мещане» Максима Горького (Художественный театр) «Русская мысль», М., 1902, кн. XI

25 октября открыл свои оригинальные двери Художественный театр. Новоселье симпатичной труппы привлекло многочисленных гостей, и все ожидали спектакля в каком-то возбужденном и праздничном настроении. Изящное и стильное здание театра, дорогая простота его обстановки и убранства, портреты артистов и писателей в уютном фойе и эта загадочная чайка[[452]](#endnote-434), которая символически распростерла свои крылья над островком нового искусства, — все обещало чистые и светлые впечатления красоты. Зато любовное и бескорыстное служение художественной драме, которое всегда отличало деятелей молодой сцены, за их чуткость и внимание к современному творчеству, за искреннее стремление к правде сценических образов — московская публика пришла им низко поклониться. И тем грустнее было разочарование, когда раздвинулась занавесь, и с первых же слов неестественной декламации Татьяны по зале пронеслось какое-то недоумение…

Правда, кто знал «Мещан» раньше (а кто их не знал?), тот не имел оснований надеяться, что даже талантливая игра вдохнет жизнь в творение безжизненное. «Сцены в доме Бессеменова», как характерно и умно они ни написаны, для театрального воплощения не годятся. Много занималась ими наша критика, и все поняли их серьезное общественное значение. Но требования сцены не совпадают с требованиями общественности. В драме прежде всего должно быть действие, и каждый диалог ее, каждое явление не должны выходить из цикла развивающейся интриги[[453]](#footnote-21). В пьесе Горького меньше всего именно живого действия и живых людей. Это скорее ряд афоризмов и сентенций, иногда остроумных и метких, иногда сомнительной глубины и несомненной притязательности.

<…>[[454]](#endnote-435) Но артисты Художественного театра, послушные автору, конечно, не могли не понять Бессеменова как мещанина; этого мало: они всех героев пьесы, кроме Тетерева, поняли как мещан и одною краской написали всех. Еще больше, чем автор, покрыли они флером мещанства и пошлости всю пьесу. Все жанровые детали ее они подчеркнули и с упоением бутафорского реализма отделали всю ее {291} внешность. Намеки автора труппа распространила в целые картины и с ненужной изобретательностью облекла жилище Бессеменова целой паутиной ничтожных мелочей. Эта паутина заслоняла перед зрителями внутренний мир героев и оставляла публике тягостный досуг, которым она и пользовалась для того, чтобы отдавать свое рассеянное внимание назойливым особенностям внешней постановки.

Не раз уже говорили о том влечении к сценическому правдоподобию, которое характеризует труппу Художественного театра; но она упорно продолжает свое стремление к полноте иллюзии, и каждый шаг, который она делает вперед в этом направлении, все более и более отдаляет ее от цели. Слишком видна эта заботливость об иллюзии для того, чтобы иллюзия возникала. Слишком видна преднамеренность для того, чтобы намерение могло осуществиться. Обстановка сцены хороша тогда, когда ее не замечают, когда она не шумит о себе — ни криком неправдоподобия, ни диссонансом чрезмерной тщательности; в последнем случае публика думает о внимательном усердии режиссера и перестает думать о существенном, о коллизии характеров и драматизме положений. Горе искусству, когда центр тяжести переходит в нем от внутреннего к внешнему, когда индивидуальный артист бледнеет перед обстановкой, и живые струны его духовной игры заглушаются мнимой гармонией декоративного натурализма! Быть может, пройдут года, и те несколько новых штрихов, которыми Художественный театр думает приблизиться к точности внешнего житейского уклада, привьются, сделаются обычными и перестанут нарушать иллюзию, — их перестанут замечать. Но стоит ли для этой отдаленной цели тратить столько усилий и внимания и малое помещать наряду с великим? Во всяком случае, теперь эти штрихи заметны и отравляют наслаждение зрителя, лишают его той непосредственности и наивности, которая так важна в театральной зале.

Если и можно еще простить все эти визжащие блоки и грязное белье, этот реализм кухарки Степаниды с ее своеобразной манерой передвигать мебель, этот дырявый платок, которым занавешивают окно; если, с другой стороны, еще охотнее можно простить и грехи против собственных принципов труппы: неживую птицу в клетке, неживой филодендрон в кадке, керосиновые лампы, которым неуместно гореть электрическим светом, — то эта бутафория становится печальной и роковой там, где она искажает внутренний образ героя или героини. В пьесе Горького нет малоприличного тисканья на скамейке, нет игры в ладошки, нет ни карикатурного ухода доктора, ни торопливой стыдливости Бессеменова перед Еленой Николаевной (он слишком конфузится своего жилета). На сцене Художественного театра все это имеется. В пьесе Горького нет поволжского говора, который на сцене Художественного театра путает артистов и в зале театра раздражает зрителей. Игра артистов далеко не была так ярка, чтобы она затмевала все эти мелочи и чтобы они органически и стройно входили в нее. К тому же самая пьеса не давала артистам простора для сильной выразительности, — самая пьеса была по отношению к ним жестоко неблагодарна.

Г. Лужский в роли Бессеменова был бледен и в то же время ненужно величествен; он обращал на себя внимание не столько душевными волнениями своего прототипа, сколько своим странным диалектом. Акулина Ивановна в исполнении г‑жи Муратовой, вследствие своего еще более странного диалекта и ужимок, была еще комичнее нежелательным комизмом, и совершенно исчезли в ней черты доброй матери, которая укрывает своих детей от гневных вспышек отца. Мучительно-однообразной и ноющей речью говорила Татьяна (г‑жа Литовцева). Между тем, для {292} того, чтобы эта плакучая ива жизни производила глубокое впечатление, она должна была бы произносить свои скорбные жалобы спокойно-сосредоточенно, в себя, не замечая других, как бы отдавая самой себе отчет в своих внутренних и затаенных ощущениях. Только подобное толкование роли могло бы восполнить то отсутствие душевного целомудрия, которое позволяет Татьяне всегда и каждому показывать свои чувства, свою меланхолию. Татьяна — Литовцева не себе говорила, а с другими разговаривала, — и не трогала зрителей ее надоедливая плаксивость. Г. Артем в роли Перчихина не показал той спокойной и стихийной мудрости и благоволения, которые составляют такую привлекательную черту старого птичника: перед нами был только добренький и пьяный старичок, — быть может, в этом сказалось давнишнее стремление Художественного театра принижать идеальные типы к уровню житейского масштаба. Если действительно фальшью звучат некоторые слова Перчихина (например: «мое счастье в том и состоит, чтобы уходить»), — то эту сочиненность надо было сгладить, но не надо было совсем уничтожать то правдивое, на что она намекает. Нил, в истолковании г. Судьбинина, ничем существенным от мещанской среды не отличался, и он был несимпатичен, зол и далек от всякой душевной чуткости. Но, собственно, пьеса Горького, особенно после тех сокращений, которые она испытала на сцене, и не дает материала и права для иного понимания личности Нила. Например, жесткое обращение Нила с Татьяной в конечной сцене второго акта составляет не вину г. Судьбинина, а характерное указание самого автора. Оригинально было объяснение в любви Нила и Поли: они смеялись смехом счастья и радостного удивления перед своим счастьем. Но это было бы естественно только в том случае, если бы этот смех был лишь одной нотой в гамме любви и страсти, а не заполнял ее целиком. Именно серьезного пафоса страсти здесь не было, — а не она ли характерна для Нила? Когда потом таким же точно образом в любви объясняются Петр и Елена, то это производит странное впечатление, — и тогда уже смеются зрители, смеются над ними… Все, что можно было, сделали из своих ролей Поли и Петра г‑жа Алексеева и г. Харламов. Г‑жа Книппер в роли Елены создала образ такой же пошлой, хотя и доброй женщины, как пошла среда, в которую она попала. Если согласиться с г‑жою Книппер в этом понимании, то надо сказать, что роль свою она исполнила прекрасно; но согласиться с нею нельзя. Елена должна быть лучом, проникнувшим в дом Бессеменовых; про нее Петр говорит: «Вы живая, вы как ручей освежаете человека»; это она чутко поняла, что Тетерев много потерпел от людей, — так не обидно ли изображать ее мещанкой среди мещан?

Кто ярко и стильно воплотил монотонную красоту одного из оригинальных образов Горького, так это г. Баранов в роли Тетерева. Его голос, его грим, вся его художественная манера были прекрасны. Можно было только пожелать, чтобы тоньше и трогательнее отражалась в его игре, проникала ее жестокая драма похищенной любви к Поле. А в том, что лаконизм и молчание Тетерева были гораздо красноречивее, нежели его сочиненные монологи о добре и зле, — в этом виноват не он, а его духовный отец, который вообще не очень внимательно присмотрелся к личности Тетерева. На странице шестьдесят восьмой последний говорит про себя: «Природа — хитра. Ибо, если к силе моей прибавить злобу, — куда бежишь ты от меня?» А на странице тридцать второй он же высказывает о себе совсем иное: «Я просто пьяница, не больше. Пьяниц у нас любят. Ибо всегда удобнее любить какую-нибудь мелочь, дрянь, чем что-либо крупное, хорошее». Так что же Тетерев — сила или мелочь?

{293} Да, в «Мещанах» сочиненное и деланное преобладает над непосредственностью жизни, и если они потерпели на сцене Художественного театра такое серьезное поражение, то кроме особенностей этой сцены и ее артистов в гораздо большей степени виноват и сам автор. В его груди живут две души — душа художника и душа резонера. Они столкнулись между собою; артисты Художественного театра, к несчастью, оказали сильную поддержку именно второй из этих соперниц, и потому «Мещане» оставили у зрителей одно только печальное недоумение.

Вечер 5‑го ноября, когда стройно разыграна была «Власть тьмы», убедительно показал, что силы артистов возрастают от прикосновения к сильной драме, — к матери-земле великого дарования. Но об этом спектакле — в следующий раз[[455]](#endnote-436).

## 7. И. <И. Н. Игнатов> «Власть тьмы» (Художественный театр, спектакль 5‑го ноября) «Русские ведомости», М., 1902, 7 ноября

Исполнители «Власти тьмы» имели большой успех, их шумно и долго вызывали, им дружно аплодировали, и всякий беспристрастный зритель должен сказать, что этот успех заслужен, что в исполнении отдельных ролей и в постановке большинства сцен много хорошо задуманного и искусно выполненного. И однако, если вы будете сравнивать успех «Власти тьмы» с тем успехом, который имели на той же сцене «Штокман» или «Федор Иоаннович», вы принуждены будете констатировать большую разницу в пользу прежде поставленных пьес. От чего это зависит? От того ли, что своим прежним исполнением Художественный театр приучил зрителей к искусству своего режиссера и необыкновенно высоко поднял предъявляющиеся к нему требования, или в самом спектакле 5‑го ноября были кое-какие недочеты, мешавшие успеху быть полным и захватывающим? Нам кажется, что и то, и другое имело свое значение: к театру предъявлены были необыкновенно высокие требования и некоторые недочеты в постановке и исполнении оказались особенно заметны именно потому, что перед нами была пьеса, способная, по словам Леметра[[456]](#endnote-437), потрясти читателя, захватить его и надолго завладеть им. <…>[[457]](#endnote-438)

Если бы надо было в очень коротких словах выразить наше общее впечатление от постановки, мы указали бы на несоответствие между бытовой и драматической стороной. Во всем, что касается быта, внешней обстановки, особенностей говора и условий жизни действующих лиц, достигнуто, по нашему мнению, больше, чем можно было ожидать. Уже с первого акта, когда вы видите перед собой неприглядную внутренность избы «богатого мужика» со всеми ее характерными особенностями, вы переноситесь туда, где властвует «тьма» и куда через маленькие окна могут доходить лишь слабые проблески света. Несмотря на большие сравнительно размеры сцены, вы ощущаете тесноту избы, которая давит на жителей своим низким потолком, суживает их горизонты, не дает простора мысли и низводит чувства до крайней степени элементарности. {294} И чем дальше открываются перед вами картины, тем больше видите вы связь между обстановкой и обликом действующих лиц. Все эти «тае» и «значит» Акима, тупость Никиты, косноязычный говор и умственная неподвижность находятся в тесной зависимости от всего их окружающего. Бытовые условия, не искусственные, не насильно навязанные, а как бы слившиеся с характером и внешними чертами действующих лиц, становятся все яснее и ярче по мере того, как подвигается действие. Но по мере того, как подвигается действие, умственная тупость и нравственная придавленность действующих лиц начинает уступать место проснувшейся совести и требованиям справедливости; начинается душевная драма, и вот эта-то драма на сцене Художественного театра тускнеет под давлением мелочей деревенской обстановки и всех бытовых особенностей. До тех пор, пока «тьма» выказывает свою деспотическую «власть», и обстановка, и действующие лица, и характеры, и поступки — все сливается в одно целое; но как только слабый луч света начинает мерцать в чьей-нибудь душе, психология действующих лиц становится неясной и тусклой и приносится в жертву внешнему реализму. Два‑три примера всего лучше пояснят нашу мысль. Вот, например, четвертый акт; в декоративном отношении, в смысле движения и реализма, трудно представить себе что-либо более совершенное; к сценам проводов свата и суетни, последовавшей за этим, нельзя предъявить никаких упреков. Но рядом с этими сценами, в которых увязший коготок все ближе и ближе тянет к гибели птичку, изображается другая сцена, где детская душа дрожит и протестует против открывающегося перед ней мирового зла; Анютка изливает свое беспокойство перед Митричем и ищет у него защиты от той «тьмы», которая впервые появляется перед ней в страшном образе жестоких, бессмысленных и злобных деяний. Эта надрывающая драма детской души произвела известное впечатление на зрителей, но все, хорошо знакомые с этой сценой, должны сознаться, что впечатление было слишком слабо сравнительно с тем, какое выносишь даже из чтения. Сцена между Митричем и Анюткой безусловно самая сильная, самая тяжелая и, может быть, самая художественная во всей пьесе, и если она не взволновала, не потрясла, скажем больше, не терроризировала слушателей, то, значит, был какой-нибудь существенный дефект в исполнении, парализовавший влияние мучительных чувств, переживаемых Анюткой. И г‑жа Халютина, прекрасно изображавшая Анютку, и г. Станиславский, игравший Митрича, достигли бы, конечно, гораздо большего эффекта, если бы внимание зрителя не развлекалось тою жизнью, которая происходила в это время на дворе, соседнем с помещением Митрича и Анютки. Эта жизнь была поставлена великолепно, ее подробности были в высшей степени реальны, но они не добавляли ничего к душевному облику Анютки, они развлекали и занимали слушателя и уменьшали его интерес к страданиям девочки. Если бы (так же, как при постановках «Власти тьмы» на других сценах) двор совсем не был представлен, душевная драма Анютки произвела бы гораздо более сильное впечатление; теперь же она была принесена в жертву внешнему реализму. Другой пример. В пятом действии слова пьяного Митрича о том, что не следует бояться людей, отвращают Никиту от мыслей о веревке и указывают ему новый путь. Это финал драмы, начавшейся в душе Никиты после первого его крика «скучно мне», — момент необыкновенно важный для всей пьесы и наиболее трудный для исполнителя. Г. Станиславский очень реально изображал чуть не мертвецки пьяного Митрича; это не было условно-сценическое пьянство, всегда более комичное, чем отталкивающее, {295} это была действительная жизнь, безобразная и полуживотная. Но чрезмерный реализм и уничтожил психологическую важность момента: трудно было допустить, чтобы полузадавленный хрип Митрича, где едва различались отдельные слова, мог просветить Никиту и указать ему истинный путь. Ту же черту заметили мы и в исполнении отдельных ролей. Все, что касалось «тьмы», было исполнено прекрасно; лишь только начиналось просветление, и драма осложнялась, — тотчас обнаруживалась известная слабость и внешняя сторона брала перевес над душевным переворотом. Вот, например, Никита первых трех актов, вплоть до слов «скучно мне». Тупой, но не злой по природе малый, который легко отдается своим животным потребностям, легко забывает о нанесенных ему и им причиненных обидах, удивляется, когда другие серьезно к ним относятся и «расстраивают компанию», прекрасно изображен г. Грибуниным. Но наступает четвертый акт, и Никита как-то странно весь меняется, и мы с трудом постигаем его душевную драму; сцена с повешением и разговор с Митричем проводятся уже совсем слабо; сцена покаяния лишь немногим лучше. И великолепно поставленный пятый акт со всей обстановкой деревенской свадьбы давит своею обстановочного стороной довольно слабые проблески в душе Никиты и делает только более заметною такую же слабость Акима. Последний, изображенный г. Артемом, хорош, пока вертится в сфере «тае» и «значит», и очень слаб, когда нужно выказать действительную душевную силу. Между г. Артемом — Перчихиным[[458]](#endnote-439) и г. Артемом — Акимом нет большой разницы. «Тьма» все время остается в сердцах Анисьи и Матрены, и все время отлично исполняют свои роли г‑жи Бутова и Помялова. Они как будто сжились с изображаемыми персонажами, и не только с внешними особенностями говора и манер, но и с характером и склонностями. Петр не проходит через душевную драму, а физическая его болезненность очень хорошо передана г. Судьбининым. Если все сказанное нами справедливо, если прекрасной внешней обстановке и столь же прекрасной внешней обрисовке характеров не вполне соответствовала сравнительно слабо представленная драма, ведущая в конце концов к победе совести над мраком, то понятно, почему, несмотря на массу хороших сторон в постановке, «Власть тьмы» не оставила в зрителях того впечатления, о котором говорит Леметр.

## 8. С. П. <С. В. Яблоновский> Художественный театр. «Власть тьмы» Л. Н. Толстого «Русское слово», М., 1902, 7 ноября

Мне представляется, что Художественный театр переживает в настоящее время кризис. Безусловное и свободное от критики увлечение им проходит, и зрители, даже те, которые были безусловными поклонниками, смущены и растеряны.

— Что такое случилось? — спрашивают они самих себя.

Одни не находят на этот вопрос ответа, другие отвечают себе очень ясно. Попробуем разобраться и мы в вопросах: отчего Художественный театр породил такой {296} небывалый взрыв энтузиазма и отчего этот энтузиазм, по моему убеждению, начинает проходить? Я думаю, что это происходит вследствие того, что на сцене царит рутина. Сцена выработала себе известные приемы и правила и крепко их держится.

<…>[[459]](#endnote-440) Художественный театр уже приучил нас к прелести своих постановок; он явился в этом отношении учителем всех театров, с Малым включительно.

Теперь мы всматриваемся в исполнение, и нам оно кажется бледным.

Пока репертуар Художественного театра состоял из Ибсена, Гауптмана, пьес с настроением, в специфическом смысле этого слова, то есть с настроением нудным, сумеречным, хмурым, отсутствие ярких талантов, темперамента маскировалось.

И потому «Власть тьмы» явилась для театра пробным камнем.

Вряд ли артисты сами удовлетворены своим успехом.

Правда, как я уже писал, аплодисментов было много, но ведь это же Лев Толстой, ведь это «Власть тьмы»! Заставьте сыграть эту пьесу бездарных, шепелявых актеров, и те произведут впечатление.

В пьесе, прежде всего, не было Матрены. Не было этой самой яркой, самой сильной и страшной представительницы власти тьмы, этой женщины, в душу которой страшно заглянуть: ведь это даже не темная, — это мертвая, гниющая душа. Сила ее — сила смерти, которую ничем не победишь, на которую ничем не воздействуешь.

Матрена и Аким — два богатыря пьесы. Это страшно сильные личности. Первая сильна своим мраком, вторая — светом.

Они не гнутся. В том омуте греха и преступления, в котором барахтаются задыхаясь Никита, Анисья и Акулина, — Матрена чувствует себя как рыба в воде. Со спокойствием истинно мертвой души является она подстрекательницей и исполнительницей самых нечеловеческих дел, и когда Никита чуть не сходит с ума от ужаса, когда Анисья мечется в припадке исступленной злобы, которая не щадит ни других, ни себя, — в это время рождается спокойный, ласковый голос Матрены, полный нежных слов: сынок, ягодка… Страшно это спокойствие, с крестом да с молитвою издевающееся над Богом и людьми.

Не гнется и Аким. Душа его полна Богом; и когда все приходят в ужас и всем кажется, что происходит самое страшное, — Аким полон религиозного восторга и впивает в себя каждое слово сыновнего покаяния.

Оба эти человека должны страшно импонировать зрителю.

Матрены, как я уже сказал, не было вовсе. Местами вместо нее была самая обыкновенная баба, ничем не выделяющаяся из множества других баб, местами — актриса с чрезвычайно однообразной мимикой и дикцией.

Со мною произошел, благодаря этому, следующий курьез: пришедшую к Анисье куму (третий акт) я принял за Матрену[[460]](#endnote-441), и, не помня отчетливо этого места пьесы, находился в заблуждении до тех пор, пока кума не заговорила о Матрене. Надеюсь, комментарии излишни.

Акима г. Артем подменил Перчихиным. Кроме парика, разницы не было. Те же манеры, тот же тон, те же жесты, то же вставание каждый раз, когда начинает говорить. Не видели мы Акима и в финальной сцене: вместо восторга, с каким этот старик посылает, во имя спасения души, своего сына на муки, мы видели только скорбь.

Слабее едва ли не всех был г. Станиславский — Митрич. Все было у него: и шишка на лбу, и гумозные крылья носа, и удивительные усы, и великолепные заплаты — «а все ни к чему… душа надобна». А души-то и не было. Все было мертво, деревянно, неинтересно. Потрясающая, полная бесконечного нервного напряжения сцена между Митричем и Анюткой не произвела почти никакого впечатления.

Недурен был Никита[[461]](#endnote-442), и то не в сильных местах, где у него не хватало искренности {297} и темперамента; хороша была Анисья — г‑жа Бутова; хорошо умирал Петр — г. Судьбинин, — но разве это спасает исполнение?

Акулина была совсем плоха: вместо «девки-бобочек», о красоте которой говорит и Анисья, это была старая и некрасивая баба. Слабы Анютка и Марина[[462]](#endnote-443)…

Вот печальные итоги исполнения.

Поставлена драма хорошо; множество правдивых деталей. В кое-чем и перемудрили, но на этом я останавливаться не буду: статья моя и без того разрослась; может быть, как-нибудь в другой раз.

А теперь — к выводу.

С. А. Андреевский, приветствуя артистов Художественного театра в Петербурге, сказал: «Говорят, что у вас нет талантов, — не верьте; *у вас все есть*».

Может быть, после «Власти тьмы» известный адвокат и взял бы свои слова обратно — не знаю, но, во всяком случае, я должен сказать:

— Не верьте, господа, г. Андреевскому: у вас действительно все есть, кроме крупных талантов: есть беззаветная любовь к делу, есть великолепный, хотя и не всегда удерживающийся в границах, режиссер, есть знания, есть время, есть деньги… Если бы несколько крупных талантов!..

«Як бы до циеи ковбасы, та крыля, — говорят малороссы, — луччои и птици не було б»[[463]](#footnote-22)…

## 9. Нежданов <неустановленное лицо> Художественный театр. «Власть тьмы», драма в 5 действ., соч. Л. Н. Толстого «Курьер», М., 1902, 7 ноября

<…>[[464]](#endnote-444) По редкой жизненности своих лиц, «бессознательно завязывающих узел действия», и по строгой, чисто еврипидовской простоте своего замысла гениальная «Власть тьмы» Толстого принадлежит к числу совершеннейших образцов существующей драматической литературы. В пьесе есть и свой пролог — это само многозначительное ее наименование… Власть тьмы — над чем? Очевидно, — над светом, — и действительно, борьба этих начал составляет основу всей драмы. Тьма — это невежество и предрассудки; свет — извращаемые ими добрые человеческие чувства… Как слепые, бродят во мраке несчастные герои Толстого: своего они принимают за чужого; желая добра, толкают друг друга к погибели. В основе — их побуждения могут быть прекрасны, но власть тьмы неуклонно направляет их к злодейству… Так любовь узаконяется отравлением; забота о добром имени приводит к детоубийству. Между намерением темных людей и его осуществлением нет никогда желаемого соответствия: «думаем», жалуются они, «как лучше — ан, выходит, как хуже…» С потрясающей силой кисти изобразил художник это противоречие, и задача сцены-истолковательницы — в плоть и кровь облечь этот творческий замысел. Воплем трагической коллизии должна она ужаснуть свою аудиторию; зрелищем незаслуженного страдания — вызвать жалость к несчастным его жертвам и зажечь ненависть {298} к тем силам, от которых, как звери лесные, гибнут люди.

Как же выполнил такую задачу московский Художественный театр? Чтобы лучше ответить на это, посмотрим, что сделал он с главными лицами драмы.

Ответственную роль Никиты в спектакле 5 ноября исполнял г. Грибунин. Натура героя драмы — доброго, но слабого, привлекательного в самой своей бесхарактерности бабника, способного по легкомыслию совершить преступление и вдруг покаяться страстно и вдохновенно, — понята была артистом вполне правильно. Тем не менее исполнение роли осталось слишком бледным: в нем не было ни одного момента, который тронул бы зрителя за сердце. Отчего зависело это? Отчасти от внешности артиста… Для Никиты он казался слишком уже упитанным: он похож был скорее на приказчика или сырого купеческого кучера — и даже землистый грим последнего действия не мог скрыть городской его рыхлости и сытости. Это досадное внешнее обстоятельство все время расхолаживало зрителя, — а чтобы преодолеть равнодушие аудитории, г. Грибунину не хватало темперамента. Речь артиста — особенно сначала — звучала крайне неуверенно. «Окончательно», «братец ты мой» сперва совсем ему не удавались, а заигрывание его с Анисьей производило впечатление заученности. Далеко не художественно было проведено г. Грибуниным и прощание с Петром. Вместо того чтобы, обернувшись к публике спиной, сопя и утирая глаза кулаком, подавать свою реплику хриплым и дрожащим звуком, г. Грибунин стоял вытянувшись перед Петром, «ел его глазами» и выкрикивал что-то бессвязное и фальшивое по тону. Неверен был тон артиста и в 3‑м действии драмы. Вместо Никиты, в котором, по словам Акима, «образа человеческого нет», пришел с громким криком в избу тот же г. Грибунин; он не был даже особенно красен, слегка лишь пошатывался на ходу и часто произносил целые тирады таким ясным и трезвым голосом, что просто становилось досадно. «Скучно мне» (конец 3‑го действия), «запутляете вы меня» (в 4‑м действии) в передаче артиста звучали слишком слабо: в них не слышно было раздирающей жалобы, тоски и отчаяния перед непоправимым. Сцена детоубийства проведена была г. Грибуниным сравнительно ярче и сильнее, зато всенародное покаяние опять вышло деланным и вялым. Вдохновения в нем не было и тени, и потому заключение драмы напомнило нам оперный апофеоз.

Не создал удачного сценического образа и г. Артем — Аким.

По объяснению самого Толстого, Аким — суетливый и красный от волнения мужик: он беспомощно хлопает себя руками, сокрушенно мотает головой. «Ни жена, ни сын в грош его не ставят; публика добродушно смеется над его заиканием… Но вот настает момент, и Аким раскрывает свою душу… В ней обнаруживаются такие перлы, что каждому должно сделаться жутко»…

Таков был замысел автора. Что же сделал из него г. Артем?

Дрожащий голос «со слезой», мелодраматическая интонация реплик, театральный жест в патетических сценах — вот что внес артист в свое толкование роли. Получился неверный образ: толстовского в нем не осталось ничего, так как самый язык Акима казался чуть ли не притворным. Как будто стоило Акиму захотеть — и он заговорил бы связно и красноречиво…

Митрича в исполнении г. Станиславского оказалось, на самом деле, два. Один — в 3‑м и 4‑м действиях, другой в последнем — пятом. Несмотря на прекрасный грим, первый Митрич был малоинтересен, тем более, что в его изображении замечались крупные промахи. Дикция талантливого артиста была почему-то неясной; словесные «тики» Митрича передавались даже грубовато… «О, Господи… {299} Микола милостивый»… Разве не очевидно г. Станиславскому, что первое — надобно «прорычать», а второе — пробормотать скороговоркой?.. Между тем и то, и другое артист произносил как-то жирно… На печке, — в сцене с Анюткой, — Митрич выказал ворчливое добродушие, но речи его о деревенской тьме лишены были бессознательной горечи. В общем, этот первый Митрич был далеко не достаточно ярок.

Ярче — в смысле реализма — оказался Митрич второй. Он был и крупнее, и интереснее, — и могучая игра г. Станиславского на время даже отвлекла зрителя от Никиты. Быть может, в приемах этой игры были и кое-какие крайности; во всяком случае, пьяный Митрич заметно приподнял аудиторию. Мы сделали бы лишь одно замечание артисту по поводу этой сцены. Напрасно, передавая почти патологическую картину, г. Станиславский закрыл ею философию Митрича. Это тяжкий грех против самого замысла драмы.

Среди исполнительниц драмы первое место принадлежит г‑же Помяловой. Роль Матрены, бесспорно, одна из труднейших в пьесе. Исполняя ее, артистка легко может впасть в крайность, относительно которой предупреждал и Толстой. «Матрену вовсе не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет, как многие думают, — говорил он. — Это — обыкновенная старуха, умная, по-своему желающая сыну добра. Ее поступки не есть результат каких-нибудь особенных — злодейских свойств ее характера, а просто — выражение ее миросозерцания. Она искренне думает, что все то, что удобно и незазорно перед людьми устраивает жизненное благополучие, вполне возможно и позволительно. Темные дела делаются, по ее мнению, всеми — без этого невозможно жить, и она их не боится»… Г‑жа Помялова создала образ Матрены, более или менее соответствующий замыслу Толстого, и только слишком выразительная мимика артистки могла вызвать некоторые возражения. В особенности заметно было это в 1‑м действии, где по ухваткам своим и по гримасам г‑жа Помялова все-таки напоминала «злодейку». Хорошо было бы также, если бы в интонации артистки звучало больше старческой объективности. К сожалению, некоторые свои реплики г‑жа Помялова подавала слишком уже браво.

Недурно удалась г‑же Бутовой роль Анисьи — жены Петра. Нерешительная, рабски влюбленная, она казалась симпатичной в исполнении г‑жи Бутовой, и только минутами в игре артистки чувствовалась как будто некоторая искусственность. Сцены борьбы с соблазном (1, 2‑е действия) прошли у г‑жи Бутовой неудачно: впечатлению сильно вредила несколько школьная мимика исполнительницы. Зато с несомненным подъемом проведено было объяснение у погреба (сцена детоубийства): отчаяние, бешенство и обида звучали в безумном крике Анисьи.

Из прочих исполнителей пьесы отметим г‑жу Николаеву (Акулина) и г‑на Судьбинина (Петр). Игра г‑жи Халютиной (Анютка), признаемся, нас не удовлетворила.

Итак, исполнение в общем соответствовало замыслу драмы. Беспомощность темных людей вызывала сострадание и ужас; добрые их *человеческие* побуждения выяснялись наглядно для зрителя… Таким образом, художественная задача получала приблизительное разрешение на сцене, и тот, кто видел эту попытку, должен был выйти из театра удовлетворенным.

Внешняя обстановка спектакля обдумана и скомпонована с талантом. Вся декорационная часть создает превосходный фон для пьесы — особенно в 4‑м действии, где на зрителей со сцены веет ужасом. Под навесом крестьянского двора царит полная почти темнота; мирно ждет и пофыркивает едва видимая у колоды лошадь — но зловещее что-то чувствуется во мраке, страшное нечто творится под его {300} покровом. Дрожащий свет фонаря прыгает по балкам навеса; у погреба — какие-то тени, где-то слышится свистящий шепот и слабый, точно заглушенный стон… Вся картина эта дышит преступлением. Постановка ее — выше всех похвал.

Некоторые мелочи обстановки могли бы, впрочем, вызвать возражения. Неужели для сценической иллюзии необходима была во 2‑м действии лошадь. Стуча копытами по подмосткам, она равнодушно прошла на заднем плане — и вряд ли эта «художественная» подробность могла вызвать в зрителях сколько-нибудь удовольствия. Неудачным было также подражание морозному скрипу саней; слишком ярко горели лампы в избе, мало было движения в толпе в сцене неожиданного покаяния Никиты… Повторяем, все это, конечно, мелочи. Но можно ли не спрашивать за мелочи с нашего Художественного театра?

## 10. Н. Р‑н <Н. О. Ракшанин> «Власть тьмы» «Московский листок», 1902, 7 ноября

В Художественном театре сыграли «Власть тьмы», и, может быть, никогда еще идейная сторона этого театрального предприятия не выступала так выпукло и определенно, как в этот раз. Этому в значительной степени способствовал самый характер произведения, вокруг которого создалась уже целая критическая литература, но основные черты которого и до сих пор остаются в значительной степени неисследованными. Было бы, впрочем, вернее сказать: оставались. Ибо после постановки драмы графа Л. Н. Толстого на сцене Художественного театра внутренняя сторона высоко идейного произведения обнаружилась до полной наготы, — и критике отныне нечего уже делать с этим замечательным созданием гениального писателя. Пусть правы утверждающие, что не все исполнители были на высоте призвания, — против этого никто не станет спорить, — тем не менее «Власть тьмы» мы только теперь *впервые* увидали на сцене во всем ее объеме. Тут именно мы столкнулись лицом к лицу и грудью к груди с *властью тьмы* как с силой почти стихийной, и в этом — красота и значение воплощения драмы Художественным театром. Общая картина жизни многострадальной русской деревни, такая картина, какую дало нам объединенное творчество писателя и режиссера на сцене Художественного театра, это — современный эпос русского народа, достигающий гомеровской мощи по выполнению. И если мы ранее встречали более сильное исполнение отдельных ролей, то никогда еще русская сцена не давала нам более сильного воспроизведения русского народного эпоса, — и в этом отношении постановка драмы Толстого на сцене Художественного театра должна быть признана явлением исторического значения в жизни русского театра вообще.

Я не увлекаюсь. Холодным ножом критики я готов вскрыть перед вами все воплощение драмы у «художественников», спокойно обнаружив его детальные недочеты, — это не в силах изменить моего общего мнения, явившегося результатом общей суммы впечатлений и выводов. Можно спорить до хрипоты по вопросу {301} о том, что важнее в театре: сила ли воспроизведения общей картины или же художественная выпуклость отдельных фигур? Я заранее готов ввиду этого пойти на уступки и признать, что идеалом было бы такое воплощение драматического воспроизведения на сцене, при котором и исполнение отдельных ролей, и общность картины достигали бы полного совершенства и высокого мастерства. Но идеал, — увы! — не всегда достижим, — и если бы нашему Художественному театру удалось заменою некоторых исполнителей добиться большей выпуклости отдельных образов, его художественную постановку драмы Л. Н. Толстого пришлось бы открыто, громко и бесповоротно признать гениальным сценическим созданием. Пока нам приходится считаться с тем, что уже дано, а дано нам такое количество художественных впечатлений и такая их сила, к каким даже мы, москвичи, уже видавшие виды в этой области, не привыкли. Не будем же спорить о принципе вообще и постараемся решить лишь конкретный вопрос — вопрос о существеннейших чертах данного произведения, ибо это поможет нам разобраться в массе впечатлений, накопившихся после «Власти тьмы» в Художественном театре.

В чем *власть тьмы*! Где узел, где центр той стихийной силы, которая приводит к ужасающей коллизии обстоятельств, стихийно доводящих героя драмы Никиту до рокового неизбежного конца? Что приводит автора, а вместе с ним и нас к простому, ясному, как свет Божьего солнца, нравственному выводу, великолепно выраженному подзаголовком: «коготок увяз, всей птичке пропасть»? Должны ли мы искать ответа на эти вопросы в образе Матрены или же в духовном строе Никиты? Нужно ли нам для этого углубляться в нравственную философию Акима или же черпать выводы из афоризмов Митрича? Едва ли. Этим путем мы не достигнем пристани. Только стихийное, эпическое существование русской деревни, бессознательное господство трогательно объединенных на ее почве зла и добра, эпическое мировоззрение русского мужика и тяготеющая над деревней могучая власть тьмы — только внешняя и внутренняя картины быта нашей мужицкой массы могут открыть нам мысль автора во всей ее титанической мощи, только такие картины могут дать нам ясное понимание о драме, со страшною силой нарастающей на наших глазах. Это — драма человеческой души, бессознательно носящей в себе зачатки божественного света, но заглушенной тьмою беспросветного мрака, остающегося непроницаемым и ныне в той же мере, в какой он был и сотни лет тому назад, невзирая на современный поход в деревню городской «цивилизации» и водворение в ней разных «спинжаков» и «полушалков»!..

Измените все фигуры произведения, выверните наизнанку весь анекдот его, создайте новые положения, но оставьте неприкосновенными основные черты общей картины — и идейная сторона произведения не изменится ни на йоту!.. Эта идейная сторона покоится вне фабулы, вне характеров и положения действующих лиц, даже вне выпуклости образов, — она выше всего условного и случайного в драме, она тяготеет над нею, как некогда тяготел рок в трагедии древних, и выражается она широким письмом великого знатока народной жизни, глубоко заступом вскопавшего ее вековую почву. Это понял Художественный театр при постановке «Власти тьмы», воспроизведение этой задачи поставил он перед собой и осуществления ее достиг с мастерством беспримерным, показав своей публике *душу* жизни со всеми ее силами и тайниками.

Чем, какими средствами это достигнуто — сложный это вопрос. Мне больно, что лексикон мой беден словами, а газетный лист — строками: чтобы во всей полноте охарактеризовать вам средства и силу, затраченные на осуществление высокой {302} художественной задачи, пришлось бы исписать горы бумаги и дать вам море слов. При данных условиях приходится лишь ограничиться кратким конспектом и указать прежде всего на этнографическую часть постановки. Совершенно напрасно полагают, что этнография на сцене, так сказать бытовая сторона воплощения произведений, играет в театре только второстепенную роль. Совершенно напрасно ставят часто в упрек Художественному театру его увлечения бытовыми чертами произведения. Ибо подлинная идейность произведения, мысль автора, коренные задачи его творчества выступают с должными силой и экспрессией именно только в избранных им самим условиях быта, на том общем фоне, на той почве, на которых, по творческому замыслу писателя и его наблюдениям, могли вырасти известные положения, известные характеры и образоваться известная коллизия отношений. Часто вне быта — нет драмы, нет комедии, нет места самой идее писателя, вот почему Художественный театр с самого начала своей деятельности затрачивает огромные силы, а часто и огромные средства на художественное и детальное воплощение бытовой стороны явления, прекрасно понимая, что без этого и произведение, во всем его объеме, и отдельные характеры не могут быть должным образом воспроизведены и усвоены.

С этой точки зрения мне всегда представлялись большим недоразумением обычные у нас вышучивания «бытовых увлечений» Художественного театра[[465]](#endnote-445). Только критическая близорукость могла проглядеть принципиальную сторону этих «увлечений», — для беспристрастного и серьезного наблюдателя именно в этом и заключалась значительная доля идейности и художественности этого театра. Как в истории народов отдельный факт, поставленный вне времени и текущих условий, может показаться непонятным, так и драма человеческой души, поставленная вне условий времени и быта, бесспорно утрачивает многое из своего значения, как бы выпукло и талантливо ни была она воспроизведена сама по себе!.. Мне кажется, что это положение должно стать аксиомой на театральных подмостках, особенно теперь, когда постановкою у «художественников» «Власти тьмы» вчерашняя теорема сегодня уже не нуждается в доказательствах. Верная действительности, но вместе с тем высоко художественная постановка, дающая во всех подробностях жизнь русской деревни не только с внешней, но и с внутренней ее стороны, создает в данном случае то гнетущее впечатление *власти тьмы*, во имя которого, разумеется, и написана драма, и воплощена она на сцене «художественников». Если бы я задумал перечислить вам хотя бы только часть бесконечных подробностей постановки, я подавил бы вас ими, — поверьте же мне на слово, что деревенский быт и не только его аксессуары, но и его *душа* перенесены на сцену талантом режиссера и труппы с таким художественным реализмом и такою выпуклостью, каких до сих пор не ведал театр, а в этом вся тайна успеха, в этом вся сила художественного воздействия, в этом потрясающее могущество спектакля! В этом же и разгадка странной по внешности загадки: каким образом могло случиться, что, при несовершенном исполнении отдельных ролей, публика, охваченная порывом настоящего вдохновения, устроила театру восторженную овацию?..

Моя точка зрения исключает необходимость детального рассмотрения воплощения отдельных ролей, — тем не мене необходимо поговорить и об этой стороне спектакля. Я уже отметил г‑жу Бутову — великолепную Аксинью. И заметьте: это было великолепное исполнение именно потому, что артистка дала законченную *бытовую* фигуру и по внешнему, и по внутреннему укладу. В этом отношении ей удалось достигнуть совершенства: и жест, и тон, и мимика {303} и отдельные душевные звуки — все было верно художественной правде, благодаря чему фигура Аксиньи, казалось, вплотную сливалась с художественною постановкой драмы. Эта фигура была как бы аксессуаром этой постановки, и в этом надо искать объяснения целостности впечатления. Мне думается, что в лице г‑жи Бутовой Художественный театр имеет крупную актрису на бытовые роли. Такой актрисе мог бы открыть свои двери любой театр.

Матрена в исполнении г‑жи Помяловой несколько потускнела. Я видел Матрену — Садовскую и видел мелодраматическую Матрену — Стрепетову[[466]](#endnote-446). В обоих случаях впечатление было сильнее: Матрена более выделялась, и в общем создавалось нечто вроде «демона деревни», что, однако, едва ли, говоря по совести, входило в подлинные замыслы автора. Я вовсе не хочу этим умалить заслуг названных актрис, но думаю, что их художественные создания имели особую выпуклость, может быть, именно потому, что бытовая картина всей постановки была далека от идеала. Г‑жа Помялова не выделяла Матрену на первый план, — Матрена осталась лишь деталью на общем фоне *власти тьмы*, и если такое исполнение было жертвой в пользу общего замысла, то это должно быть поставлено артистке в огромную заслугу. Одна мысль об этой жертве обезоруживает меня, и я ограничусь лишь указанием на совершенную неверность интонации заключительной фразы 2‑го акта: «потружусь и я».

Акулина удалась г‑же Николаевой, может быть, даже больше, чем всем остальным виденным мною исполнительницам этой роли. Тут опять-таки имела огромное значение бытовая окраска, и если г‑же Николаевой не удалось так слиться с фоном картины, как слилась с ним г‑жа Бутова, то, во всяком случае, и исполнительница роли Акулины сумела близко подойти к общей картине. Это, напротив, совсем не удалось Анютке в воспроизведении г‑жи Халютиной: исполнение получилось пестрое, редкие искренние ноты и черты тонули в излишествах «игры», не столько нервной, сколько нарочито придуманной. Деревенская девчонка чувствовалась мало, и это в значительной степени испортило впечатление в знаменитом разговоре с Митричем в 4‑м акте.

На этой сцене необходимо остановиться. Поставленная оригинально, с значительным, однако, насилием над текстом автора[[467]](#endnote-447), эта сцена по замыслу и воспроизведению должна считаться кульминационного сценой постановки. Зритель одновременно видит и освещенную внутренность избы, и потонувший во мраке внутренний деревенский «двор». Страшное дело убийства совершается среди мрака на этом дворе, и потому, как символ, прекрасный и светлый, звучат в освещенном пятне избы тихие речи Митрича и робкие, нервные реплики Анютки, по крайней мере, должны они так звучать, производя на зрителей потрясающее впечатление. Тут все задумано тонко и художественно: и освещенная изба со светлыми речами, и мрак двора с ужасающей «властью тьмы», как нельзя более стильны для данного положения, это — верх художественной разработки плана постановки. И тем не менее сцена не производит должного впечатления. Почему? Ищите разгадки в исполнении ролей Митрича и Анютки. Оба исполнителя, и г‑жа Халютина и г. Станиславский, страдают избытком внешней игры. По внешности г. Станиславский дает идеального Митрича: если бы гениальному скульптору понадобилась модель — лучшей натуры он не нашел бы! Но эта внешность почему-то не согрета внутреннею теплотой, — артист оставался холодным воспроизводителем роли, не обретя в своем голосе звуков, необходимых для должной обрисовки великолепной случайной фигуры деревенского быта. Прибавьте к этому деланность Анютки — и вы поймете, почему бесподобно задуманный «символ» пропал почти даром…

{304} Акима играет г. Артем, артист с большим дарованием, с теплым, именно бытовым комизмом и трогательными душевными нотками. Но есть у г. Артема недостаток, порой мешающий ему с головой окунуться в изображаемый образ, это — односторонность его дарования. В его созданиях всегда имеется при общих талантливо набросанных контурах определенное пустое пространство, которое артист заполняет самим собою: Артем чувствуется во всех его фигурах, и эта особенность артиста выступила особенно ярко в роли Акима. Ведь Аким это — идея. Аким это — воплощение бессознательного добра, лежащего во глубине подавленной властью тьмы русской деревни. Аким это — настоящий луч Божьего света, без которого мрак был бы уж слишком густым и ужас слишком ужасным. Для того, чтобы создать Акима, нужно целиком отрешиться от самого себя, нужно открыть в себе, в душе своей, божественную искру добра и раздуть ее в целое пламя. Нужно, чтобы Бог слышался в словах Акима, в словах несвязных, в звуках косноязычных, в порывах бессознательных, именно стихийных и эпических, как все эпическое в эпической русской деревне. Этого не дал г. Артем, хотя с внешней стороны он был бесподобен, а в голосе его звучали часто трогательные, почти вдохновенные нотки.

Рецензия затянулась, и остальным исполнителям я могу уделить лишь несколько строк. Хорош и типичен г. Судьбинин в роли Петра: звуками смерти произносил он свои последние слова. Все же сцены 1‑го акта — своего рода бытовой шедевр. Мы видели подлинного *гнилого*, дышащего на ладан, но домовитого, смотрящего вперед, эпически спокойно относящегося к смерти русского мужика. Никита — особая статья. Тут далеко не было полной цельности образа, хотя г. Грибунин обнаружил огромную работу и огромную выдержку. Надо записать ему в актив в особенности то, что он сумел остаться верным деревне, хотя в роли Никиты очень много черт международного донжуанства. Во всяком случае, при воплощении Никиты необыкновенно легко и удобно увлечься этою чертой его характера, а при этом образ немедленно должен был бы потускнеть, утратив все свои бытовые, типичные черты. Во всех виденных мною постановках «Власти тьмы» это именно и случалось, — г. Грибунин сумел избежать этой общей участи всех Никит, и за это я ему готов простить и слабое выражение приступа тоски в финале 3‑го акта, и недостаток драматизма в последних…

Мне хотелось бы поговорить и о прекрасном исполнении крошечных ролей, мелькающих на всем пространстве драмы, но это исполнение — неотъемлемая принадлежность общей картины. И я не знаю, кому отдать должное за нее: отдельным ли исполнителям или же общему вдохновенному замыслу режиссера?..

## 11. Н. Э‑с <Н. Е. Эфрос> Из Москвы «Театр и искусство», СПб., 1902, № 46, 10 ноября

Еще весною, за полгода до спектакля, газетные кумушки и театральные прихвостни стали трещать о чудесах постановки «Власти тьмы» у наших московских «сверхмейнингенцев». Кто их вдохновлял и снабжал материалами для трезвона, — {305} я не знаю. Но, точно горох из прорвавшегося мешка, сыпались всякие росказни и нелепицы, одна другой великолепнее. Что ни неделя, то какое-нибудь новое режиссерское чудо-юдо г. Станиславского. Конечно, много тут было вранья. Но была и правда. Я знаю доподлинно, что скульптору заказали вылепить грязь[[468]](#endnote-448); знаю, разыскали какую-то тульскую бабу, и она присутствовала на репетициях и была учительницею и судьею жестов и ухваток[[469]](#endnote-449). Она вещала, как Манефа у Островского, и ее слушались, вокруг нее ходили, ублажали, дрожали ее экспертизы. И еще много другого. Все это было во вкусе этого театра режиссерской вычуры и того наивного понимания реализма, где очень реальные детали заедали смысл драмы, отнимая ее душу и разум. Вообще, можно было ожидать повторения печальной истории со «Снегурочкой»…

Была еще и другая причина для страхов. Вся почти афиша состояла из Халютиных, Бутовых, Грибуниных, Помяловых, Николаевых и иных иксов. И заправский театрал впервые слышал эти имена. «Власть тьмы», разыгрываемая перстами робких учениц… Как совладают они, неумелые, с иксами вместо талантов, с этими громадной трудности ролями, которые требуют и искусства, и крупного, яркого таланта. Тут на мякине внешней характерности, удачных гримов никого не проведешь…

Первый страх оказался в значительной мере напрасным. Были мудрствования лукавые, но их было немного. Режиссер и декоратор ограничили себя, может быть — вняв наконец дружным указаниям критики. И постановка, хотя и не без грехов, была в общем удачная. Интересная без назойливости, оригинальная без кривляний и не заслонявшая пьесы[[470]](#endnote-450).

Когда раздвинули первый занавес, у меня екнуло, было, сердце. Ох, начинается… С первого шага — выдумка, и достаточно вздорная. Показалось занимательным и «новым» подчеркнуть, что показанное на сцене — картина. По сдвинутым «сукнам» нарисована раззолоченная рама, и в нее упираются края потолка и стен избы, с сенями — направо, клетью — налево, и ряд скамей, иллюстрирующих четвертую стену. Это было наивное ребячество, эта рама[[471]](#endnote-451), как и вся эта возня с четвертой стеной, которой ведь как ни верти, нет, не может быть в театре, но которую все-таки необходимо зачем-то меблировать. Точно зрителю труднее вообразить, что отрезана часть комнаты, чем что разобрана кирпичная кладка. Но это скоро обошлось, и рама, ничего не прибавляя, не мешала. Изба дана очень верная, в детальной обстановке, только больно уж загроможденная. Какой-то хаос столов, веретен, седел, посуды и всего прочего, чего и разобрать нельзя. Но пахнет жильем, чувствуется деревня со всем ее обиходом. В окна глядит замирающий вечер и ложится розовыми тонами на внутренность избы. И правдиво, и своеобразно красиво. А присутствием клети и сеней достигается возможность большого разнообразия в планировке сцен. Хороша и внутренность двора, причем декорация очень остроумно так скомбинирована, что видна и внутренность избы, и сцены Анисьи, Никиты и Матрены, и знаменитый разговор Митрича и Анютки идут параллельно. Это — большой выигрыш. Не удалась только улица во втором действии. Задний план совсем без перспективы: разъезженная дорога стоит перпендикулярно к полу сцены, а прохожие и лошади — есть и они, театр не мог не позабавиться, — вместо дороги сворачивают в какую-то щель между нею и избою Петра. Не советую вам также задумываться над тем, как показываемые в различных актах части одной и той же избы и двора складываются в целое. Как ни верти, ничего не выходит. Не складывается. Но отдельные части хороши. И приведите вы сюда туляка, — в нем взыграет его местный патриотизм. Оченно уж так похоже, залягай их лягушки! Люди дошлые!

{306} Вообще в этом отношении, во внешней части спектакля, все обстоит благополучно. Потрачено много вдумчивости, внимания, старания дать бытовую картину, но не забыто и чувство художественной меры. Поклонники постановок Художественного театра даже как будто разочарованы немного. Что ж это! Ничего особенного… Точно в другом театре… Правда, где-то собаки лают и скрипят полозья; Никита въезжает во двор на лошади, с плугом. Вот и еще ведут куда-то лошадь, с ободранным, для реальности, боком. И опять лошадь, аккомпанируя Митричу в его разговоре с Анюткой, жует овес, тихо пофыркивает и прядет ушами. Да еще бабы со всей деревни здорово так и немножко смешно голосят над покойным Петром. Но все это — не то. Ахать нечему. А мы уж так привыкли, что Художественный театр, значит — ахать. Я не сочиняю этих недовольств. Они слышались в толпе, которую набаловал театр этими режиссерскими благоглупостями. Теперь театр начинает от них, слава Богу, уходить. Но должен волочить за собою разожженное и ничем не сытое любопытство…

Я приятно разочаровался в своем первом опасении. Того же, увы, не случилось со вторым. «Власть тьмы», требующая трагического подъема, ярких дарований, оказалась не по силам большей части исполнителей. К удивлению, не только иксам, сразу начавшим в очень ответственных ролях, но и таким испытанным артистам, как гг. Станиславский и Артем — излюбленные люди этого театра. Все шло более или менее гладко, ровно; все было тщательно обдумано, верно понято и старательно передано. Но все почти было вместе и тускло, не поднималось над посредственностью. О большом, потрясающем впечатлении, какое может дать «Власть тьмы», с ее жестокою правдою, с ее раскрытием душевных бездн человека, и говорить не приходится. Не было момента, когда бы дрогнула душа зрителя, и он бы забылся, перестал замечать старательное исполнение. Можно было спокойно и равнодушно следить, как играет такой-то или такой-то актер, что хочет или что ему предписано показать, одобрять, осуждать. Но нельзя было и минуту увлечься. И меньше всего в тех моментах пьесы, где она достигает вершин трагического. Мало стараться и понять роль, — надо уметь жить всей полнотою жизни. Проще говоря, для таких ролей нужны большие таланты. Иначе они «зачиврят».

Больше всего пострадала Матрена. Ее играла г‑жа Помялова. Она не без характерности, хотя и чисто внешней, сыграла горничную в «Мещанах». И ей дали Матрену… Позвольте, господа! Тут явное недоразумение. Ведь Матрена требует трагической актрисы. Ведь это — стрепетовская роль[[472]](#endnote-452)… У г‑жи Помяловой были старушечьи ужимки, была вариация горничной в доме Бессеменовых — и больше ничего. Любительница со сноровкою, некоторое искусство внешней подражательности, и только. В начальной своей сцене с Петром это еще могло сойти, хотя и тут чувствовалась подделка под характерность, маска, не пристававшая к лицу, несмотря на все усердие гримера и артистки. Но со сцены с порошками ясно обнаружилось полное банкротство. Трагическое здесь и не ночевало. И чем дальше, тем хуже. Запас старушечьих ужимок быстро истощился, пришлось повторять его сначала и как-то все некстати, вразлад со словами. Образ, чуть ли не самый яркий у Толстого, все линяет, линяет. Вы помните это поразительное «потружусь и я», когда Матрена идет помогать бабам убирать покойника Петра. Ведь это — trait du maitre [штрих мастера — фр.], это мог дать гений. Характеристика целого уклада. У артистки вышла карикатура, и кто-то сзади меня хихикнул. Он должен был содрогаться от ужаса. А в четвертом акте, {307} перед душегубством и после него была уже сплошная неразбериха. Матрены не было. А она — ось всей трагедии. Ее значение в пьесе никак не меньше, чем Никиты и Акима. Это — первый, чрезвычайно важный изъян в спектакле, ничем не вознаградимый.

И как не было Матрены, не было и Акима, не было самой сути его души. Был грязный зипун, была ушастая шапка, были дрожащие пальцы, этот обязательный ресурс г. Артема, были слезящиеся глаза, было «тае, тае». А что тае? Вот то-то, что не тае… Я не говорю, что г. Артем был неискренен. Нет. Старикашка совсем живой. И забавный такой. Позвольте не входить в разбор того, прав ли Толстой в своей идеализации этого очистителя выгребных ям. Это завело бы слишком далеко. За Акимом тянется понемногу вся толстовская мораль. Но замысел автора обязателен. Вся внутренняя, нравственная структура пьесы держится им, этим освещением Акима как высшего носителя правды, вместителя царствия Божия. Эта сторона пропадала совсем. И Аким был в пьесе только эпизодической фигурой, которая мелькнет и опять пропадет, не оставив следов ни на пьесе, ни на душе зрителя. «Власть тьмы» лишилась второго своего устоя.

И еще две слабые фигуры — Митрич, который у г. Станиславского вышел скучным и сухим[[473]](#endnote-453), и публика слушала, хотя плохо слышала его, наморщивши чело и не разу не распустив губ в улыбку, и Анютка. Г‑же Халютиной прекрасно удалось все, кроме разговора с Митричем, то есть того, для чего Анютка и введена в пьесу. До разговора — очень искренняя, совсем детские ноты, хорошая выразительность лица, в разговоре — полная неискренность, напряжение и отсутствие жути. Художественный театр — прославленный специалист настроения. Как он не уловил его здесь, в этой замечательной ночной сцене, в этом трепете ребенка, чистая душа которого бьется, как попавшая птичка, настигнутая ужасом творящегося подле преступления! Вы поймете меня, если я скажу, что этот разговор Митрича и Анютки был самою сухою, скучною частью спектакля. Была лошадь, жующая овес, но не было настроения. И если неудачными Матреною и Акимом у пьесы были отняты ее устои, то засушенною сценою на печи у нее был сорван ее самый сильный козырь. Мудрено ли, что она проиграла игру, и было скучно…

Остальное лучше. Никита раскололся пополам. Где жанровая фигура, где бабник, весельчак, бахвал, шаткая, рыхлая душа — вполне хорошо; где — фигура трагическая, где напряженная душевная мука, гложущая совесть, вспыхнувшая потребность покаяния, где в нем просыпается Акимов сын — намерения, слабо выполненные. Г. Грибунин — актер без большого темперамента, без душевного надсада. Актер слабой выразительности и еще более слабой заразительности. Ни голос, ни мимика не обладают у него этою способностью, и «нутро» у него холодное. Нельзя с такими свойствами играть Никиту. Он отлично вваливается пьяный в избу, отлично куражится над Анисьей, ластится к Акулине, хорошо сует отцу десятку на лошадь. Но когда ему в финале того же 3‑го действия делается «скушно», подползает после ухода Акима сосущая тоска, первая расплата за «увязший коготок», — его уже не хватает. Нужны все усилия постановки, кстати — вполне удачной, чтобы помочь ему дать то, что тут нужно. Постановка все-таки выручает. Зритель как будто настраивается. Но в сценах до и после душегубства г. Грибунин предоставлен уже самому себе, помощи извне нет. И видна лишь большая натуга. Невыполненный, несогретый замысел. То же и со сценой на гумне, когда назревает мысль о самоубийстве, и в сцене покаяния. Как она написана у Толстого! Да зритель рыдать должен. {308} А он и не сморгнет. Все — верно, верно, хоть у нотариуса засвидетельствовать, но мертво, глухо. И нет ответного эха в моей душе.

Я думаю, мне не нужно больше пояснять, почему общее впечатление от спектакля такое тусклое. Все, что самое существенное, или в целых ролях, или в существеннейших их частях, не поднялось до уровня, какого требует пьеса. И этих коренных недочетов, конечно, не могут искупить ни тщательность и интерес постановки, ни удачное исполнение роли Анисьи, которую правдиво и выразительно играет г‑жа Бутова, или Петра, которого столь же правдиво и еще более выразительно играет г. Судьбинин, или Акулины, которую характерно, смелыми мазками, но не впадая в шарж, изображает г‑жа Николаева, сплоховавшая лишь в заключительной сцене. Ни даже трижды появляющийся коняга.

## 12. А. К‑ель <А. Р. Кугель> Театральные заметки «Театр и искусство», СПб., 1902, № 46, 10 ноября

<…>[[474]](#endnote-454) Г. Мережковский, разумеется, выразился резко, послав «к черту» выдумки московского Художественного театра[[475]](#endnote-455). Но я понимаю, что его душа могла возмутиться. Как много умных и образованных людей — не говорю о «публике» — поддалось этому обману! В том самом органе, которого сотрудником состоит г. Мережковский — именно в «Мире искусства», — я читал во время первого приезда труппы московского Художественного театра самые восторженные отзывы. Люди, стало быть, в известной мере единомышленные с г. Мережковским, заявляли, что вот это есть истинное откровение театрального искусства. Если не ошибаюсь, автор статьи всю историю русского театра разделил на два периода: от Волкова до Станиславского и от Станиславского — дальше[[476]](#endnote-456). И если таково было увлечение органа печати, который первый в области живописи сказал смелое и решительное слово против скучной и нудной реалистической «выписки», а здесь не рассмотрел наибанальнейшей формы реализма, то чего же ожидать от толпы?

Хотя я не посылал ничего «к черту», однако в разговорах подвергался осуждению за «пристрастие», с которым писал о московском Художественном театре. Один почтенный писатель, близко принимающий к сердцу московский театр, выговаривал мне за это. Он не отвергал того, что многое мною было указано верно, но находил несправедливым, что я не отмечаю хорошего и доброго в этом театре. Точно — я не отмечал, но говорил «с пристрастием». И думаю, что так должен был говорить: направление театра было явно фальшивое, низводящее искусство до уровня ремесла, в то же время ремесла прекрасного и потому именно пленительного для всякой золотой посредственности. Золотая же посредственность («умеренность и аккуратность») всегда вселяла в меня ужас. Я думал, что время еще не пришло говорить о московском Художественном театре без всякого пристрастия, потому что борьба с фальшивым и унизительным для искусства направлением не только не кончилась, а едва-едва начиналась, и в то время я был {309} почти одинок, — даже среди большинства сотрудников «Театра и искусства».

Прошло несколько лет, и я вижу следы поворота в мнениях и суждениях критики. Кое‑где в провинциальных газетах встречаются очень верные и справедливые суждения о направлении московского Художественного театра. Московская печать почти вся в настоящее время придерживается того взгляда, который был едва ли не впервые высказан на страницах «Театра и искусства». Наконец, — о превратность судьбы! — к Художественному театру охладевает и московская публика. «Мещане» не имеют успеха, «Власть тьмы» почти не имеет успеха. Истина — то, что я считал некогда истиной — спустилась до уровня понимания толпы. Теперь, пожалуй, можно было бы созреть для «беспристрастия». С той минуты, как мысль стала достоянием толпы, она утрачивает значительную долю своей привлекательности.

Эта истина заключается в том, что московский Художественный театр не сказал и не думал говорить какое-нибудь «новое слово». Напротив, его слово было старое-перестарое, но в технике, в ремесле, в организации дела он дал много нового, интересного, а подчас и привлекательного. Фальшь же его направления заключается в том, что он отошел от единственного, столько же верного, сколько и неисповедимого, начала — от таланта, стремясь заменить его муштрой, разными техническими приспособлениями и внешними признаками воспроизведения лиц и характеров. Что московский театр дал много полезных работников сцены — это несомненно, но точно так же несомненно, что он не выдвинул за пять лет своего существования ни одного талантливого актера. И это понятно, потому что он не искал таланта, не дрожал над ним, как любящая мать дрожит над ребенком, не гордился им, не растил, не поощрял его; потому что постановка слагалась не из откровений талантов, разыгрывающих пьесу, как должно быть, но из педантического плана, служащего кораном для правоверных актеров. Спектакль был не «суммой творчества», но «суммой выполнения» инструкции. Актер превращался в служебное орудие и занимал совершенно одинаковое место с бутафорскою принадлежностью.

До тех пор пока новшества московского Художественного театра не превратились в рутину — для этого понадобилось три-четыре года, — подмен неисповедимого искусства механикою кукольного театра сходил благополучно, и огромная масса публики была от нового театра в восторге. Как всегда бывает, теория побежала вприпрыжку за практикою и попыталась создать художественное миросозерцание, художественную догму для того, что было только выдумкою техники. Стали говорить, что нынче нет героев, что жизнь — тускла и однообразна, что слово, иллюстрирующее жизнь, сближается с музыкою, что театр изображает будни, и многое другое. Все это было сочинено ad hoc [к случаю — лат.] и представляло обычную софистику мысли, которой нужно оправдать и объяснить свое впечатление. Для не слишком тонко чувствующих натур технические фокусы г. Станиславского, будучи внове, казались истинным искусством, и мысль забегала вперед, освещая пути чувства якобы факелами разума. Но когда фокусы приелись, когда четвертая стена перестала действовать на воображение, когда зритель свыкся с паузами, наполненными очень возможным и очень ненужным действием, — очарование исчезло, и бывшие поклонники этого театра заскучали в этом «храме», бывшем только «мастерской», как выражался Базаров[[477]](#endnote-457) — первый «реалист», с которым прозаические деятели московского Художественного театра находятся в прямом и непосредственном родстве.

Чего я требую от театра? Если я скажу — поэзии, то скажу банальность. Если я скажу иначе, — то выражу не то, что думаю. {310} Вся суть именно в том, что искусство неразложимо, а разложимо ремесло, и быть может, самый сильный довод против направления московского Художественного театра заключается в том, что впечатление, даваемое им, вполне разложимо, и г. Озаровский[[478]](#endnote-458) нашел возможность строго классифицировать всю техническую сторону этого впечатления. Я знаю, что «Мещане» Горького произвели на меня (в Петербурге) впечатление безысходной скуки. Я отлично видел, что пьеса и сама-то во многих частях «сделана», но что сделал г. Станиславский — было и совсем несносно. Это бросание грязного белья, это бесконечное опускание и прикрепление шторы — весь этот ненужно-прозаический жанр, когда там, в маленькой каморке, страдает отравившаяся Татьяна. Зачем моя мысль останавливалась на грязных наволочках и шторах, когда ей надлежало думать о страданиях души? Зачем меня развлекали в то время, когда я должен сосредоточиться? У Гончарова в «Обыкновенной истории» молодой Адуев, порядочный сухарь, тихо блаженствует с Наденькой. И затем раздается голос: «Пожалуйте кушать, простокваша на столе». «Миг невыразимого блаженства, — и вдруг простокваша!» — восклицает Адуев. Даже Адуев, будущий директор департамента, с задатками геморроя, — и тот с болью почувствовал это внедрение прозы в тихий «зефир» поэтической первой любви. Но, Боже мой, что делает г. Станиславский своими жанрами, как не беспрерывно взывает о простокваше и к простокваше?

Когда мне говорят, что г. Станиславский поэт, художник, но лишь заблуждающийся и затерявшийся среди подробностей бутафорского искусства, — я никак не могу с этим согласиться. Гениальный metteur en scene [режиссер — фр.] — может быть; первостатейный выдумщик; необыкновенно изобретательный ум — все что угодно, но только не поэт. Может ли поэт, художник любить так штору, как любит ее г. Станиславский? И любить штору там, где, худо ли, хорошо ли, автор пытается решить стародавний спор душ омещанившихся с душами пылкими, жаждущими жизни, тревожными и мятущимися? До шторы ли здесь?

В письме из Москвы читатели найдут отзыв об исполнении «Власти тьмы»[[479]](#endnote-459). Фон не так резко выступает вперед, внимание не так отвлекается. В добрый час! Но что же дальше будет? Куда пойдет Художественный театр? Он объявил войну личному творчеству; вместо того, чтобы стать питомником талантов, он предпочел сделаться образцовой мастерской декораций и бутафории, успешно конкурируя в этом отношении с братьями Лей-ферт[[480]](#endnote-460). Несостоятельность направления, по которому пошел Художественный театр, ясно успела обнаружиться. Придется обратиться к личному творчеству актеров и искать их на стороне, потому что из театра г. Станиславского не выйдут, не могут выйти талантливые актеры. Учить играть надо так же, как учить ходить: с легкой поддержкой. Если же водить ножками ребенка, не давая ему средств самому отыскивать центр тяжести, он долго — кто знает сколько? — будет ползать на четвереньках. И мне кажется, что почти все актеры Художественного театра — ползающие, иные еще ходить не научившиеся, другие же — разучившиеся.

Искусство без свободы — величайший обман и величайшая бессмыслица. Это — ложь, в существе своем, в самом сердце — ложь. Для того, чтобы творить, не столько надо быть свободным, сколько надо чувствовать эту свободу, надо обманывать себя мыслью о том, что свободен, надо жить этою мыслью, как мы живем обманчивою, но прекрасною мечтою о свободе нашей воли. Вся красота, поэзия, яркость наших действий покоятся на этой мечте: делаю что хочу. Отнимите эту внушенную {311} идею, которой, казалось бы, противоречит мировой порядок, и мы будем ступать, как автоматы, без всякого вкуса к жизни и всякого аппетита к ней. И искусство должно покоиться на этой сладостной мечте: я творю что хочу. О, это не значит, что оно так в действительности, но такова должна быть внушенная идея творчества. И тогда оно озарится блеском, красою жизни, тогда из робких, угнетенных душ польются лучи и осветят неисповедимый хлам бутафорской изобретательности, который не способен ни одного атома счастья прибавить человечеству…

Кажется, я еще все говорю «с пристрастием». Каюсь. Но борьба действительно еще не кончилась. Многие (см. выше ст. А. Ростиславова)[[481]](#endnote-461) называют это исканием новых «форм искусства». Но разве это «формы»? Разве холст, краски — суть формы живописи, а не орудия ее? Еще у Мольера философ просил не смешивать «форму» с «фигурой». И я думаю, что самое большее, на что может претендовать московский Художественный театр, — это на оригинальность своей фигуры, а никак не на самобытность своих форм.

## 13. -Ф- <Н. Е. Эфрос> «На дне» Горького «Новости дня», М., 1902, 21 декабря

Подвал.

Низко навис каменным брюхом, устав подбирать его в себя, угрюмый свод и придавил тяжелый воздух. В слепое окошко, чуть не до верхнего края ушедшее в землю, робко ползет скупой зимний свет, лениво вырывает из серой мглы буро-зеленые стены, громадные темные плеши от обвалившейся штукатурки. Торчит холодный, темный кирпич кладки. Вглубь уходит другой свод, еще тяжелее, еще угрюмее, и совсем пропадает в черной тьме.

Во всю длину вытянулись низкие, осклизлые нары. На них грязные кучи прогнившего тряпья. В углах из раскосых, щелистых, дырявых досок, из старых сгнивших дверей собраны каморки. Еще какие-то двери, никуда не открывающиеся. Полог из облипшей грязью дерюги.

Смрадное тепло. Тепло навозной кучи. Взвизгивает на блоке узкая дверь в каменной щели. Откуда-то, с вольного верха, дребезжит разбитыми звуками шарманка. Звуки быстро умирают, застряв в густом воздухе. Мгла все плотнее.

Дно общественного моря. Тина, перегниль обломков жизни.

И в этой навозной яме что-то копошится, движется движением плесени. Из куч загаженной рвани доносится обрывок речи, пьяный выкрик, тупой смешок, глухой стон, больной, умирающий вздох.

Когда приглядишься пристальнее, из рвани и скотства вырисовываются человеческие черты. Когда вслушаешься внимательнее, речь оформляется; звончее смех, глубже вздох. В мертвой тине шевелится живое чувство, живая мысль, во всей их пестроте. Однообразная груда отребья начинает дробиться, индивидуализироваться в слагающих ее частях. У каждой — свое «лицо».

Упавшие на дно с верхов и никогда со дна не поднимавшиеся; выбитые из колеи, — {312} страстями, натурою, нескладицею и жестокостью жизни, — и изначала не попавшие ни в какую колею; случайные и прирожденные герои дна; протестующие и сдавшиеся, отчаявшиеся и покорившиеся; вспоминающие и мечтающие, скорбящие и злобствующие, цепляющиеся за что-то и махнувшие рукой; проклинающие дно и гордые им. Какое громадное, сложное разнообразие психических состояний, душевных категорий, создаваемое различием в характерах и в причинах гниения на дне. Но все одинаково отбились от сколько-нибудь правильной жизни, все выключены из ее рамок и сгнивают в общественную тину. Титулованных, безымянных, сильных, слабых, молодых, старых, мужчин, женщин — всех смела метла жизни в одну сорную кучу и равнодушно выбросила вон, за борт общества.

И они зажили по-своему, на уцелевшие крохи живучей души; вне общества, они сложились в свое общество, потому что человек никогда не может утратить своей общественной природы, и всегда в нем все те же «образ и подобие», какие бы непроглядно густые краски ни накладывала на него жизнь. Она гримирует скотом, но человек остается человеком…

Такую картину открывает зрителю расходящийся занавес Художественного театра в новой пьесе Горького, и с такими существами должны мы прожить четыре акта, отдать им работу нашей мысли и нашего чувства. Зачем? Нужно ли это? Не вздорная ли это затея, только угождение прискучившему любопытству, обрадовавшемуся, что экзотическое оказалось вот тут рядом, в ближайшем соседстве…

Не я ставлю эти вопросы. Для меня их не существует. Но их ставят очень многие, именно те, которые считают себя особенно трезвыми, серьезно понимающими задачи и требования «художественного». И смело отвечают: совершенно незачем! Только нездоровая мода.

Так ли, господа? Только ли мода? Не нагоняете ли вы на себя искусственную слепоту, или неподвижность собственного восприятия заслоняете от себя мнимо умною фразою о нехорошей «возне с босяком». Вспомните, несколько десятков лет назад эстетики, гадливо зажимая нос, жаловались, что сцена провоняла тулупом[[482]](#endnote-462). Теперь совершенно аналогичное зажимание эстетических носов и та же жалоба: литература провоняла лохмотьями босяка. И столько же в ней основательности, истинного эстетизма…

Мне кажется, на это недоразумение относительно босяка следует ответить, хоть кратко. И сейчас мне сделать это тем более удобно, что таким путем яснее определятся все крупные достоинства нового произведения Горького и его большое значение. Потому что, забегаю вперед, — как оправдание «босяка» в литературе подчеркивает художественность «На дне», так художественность этой пьесы оправдывает литературного босяка.

Горький мог бы смело выставить эпиграфом своего «На дне» знаменитые слова классического Гете — «Greiffl doch hinein ins voile Menschenleben»[[483]](#footnote-23), потому что в его материале — es packt[[484]](#footnote-24). Все углы жизни, все ее содержание могут и должны быть предметом художественного воссоздания, раз от них могут быть путем такого воссоздания сделаны широкие отвлечения, раз в них играет вечночеловеческое, уловить которое — всегда было, есть и будет основною задачею истинного искусства. Искусству нечего делать лишь с тем, что случайно, что годно только для изображения, но не для вывода. И чем ближе к этому вечночеловеческому, тем произведение выше и прекраснее, цените ли вы его как художник, как моралист или печальник общественной пользы. И лишь {313} в том случае, если босяк дал бы искусству только грязные лохмотья, отекшее лицо, оскотиневшие глаза, грязные, вонючие нары, и ничего больше, — можно бы исключить его из художественного обихода. Пусть его изучает социолог, статистик, этнограф, участковый попечитель о бедных. Но не художник.

Может быть, до Горького он таким и был в нашем представлении. Горький отвоевал его именно искусству, хоть самому расчистому, которое тем и чисто, что не боится никакой внешней грязи. Ужасная, когда она была настоящим, счастливая, когда она стала прошлым, судьба поставила Горького в такие условия, что он полнее всего узнал и глубже всего перечувствовал именно этот внеобщественный слой. И открыл в нем материал для художественных созданий, для раскрытия все тех же тайн и чудес человеческой души, для «морали на примерах», по известному выражению французского мыслителя, вернее — для морали через примеры.

В целом ряде предшествующих произведений, не для сцены, рисовал Горький своего босяка, своего бывшего человека, подбираясь к самому в нем сокровенному. И сквозь грязь жизни сверкало золото искусства и наконец сверкнуло с полною силою в последней пьесе. Все предшествующее было точно фундаментом для этой пьесы. Потому что, уступая порою своим предшественникам в жанровой яркости, в богатстве материала, она ушла много вперед в глубине, в силе художественных обобщений. Начав с самых низов, она подняла мысль на вершину, где — коренные вопросы, где разрешается, чем жив человек. И если босяк мог подвести своего поэта к этим вопросам и ответам на них, — уже не может быть споров о том, законен ли он в искусстве, стоило ли уделять ему внимание. Он оправдал себя и перед эстетикой, он щедро отблагодарил того, кто рискнул сделать из него художественное употребление. И когда ниже я попробую указать, что говорит «Дном» Горький, и на сколько это существенно важно, — у босяка получится дополнительное, более определенное «оправдание».

Хотел бы еще отметить и историческое, так сказать, оправдание, которое в свой черед усилит важность горьковской пьесы. Несомненно, босячество, эти declasses [деклассированные — фр.] изгои общества — явление не новое. Но у него намечается новая роль. Было «третье» сословие как герой исторического момента; выступило в той же доминирующей роли «четвертое» сословие[[485]](#endnote-463). История не останавливается в своем опускании вниз. Растет под ним какое-то новое, «пятое», какой-то «под-пролетариат». Гниль, тина, зовите, как хотите. Но, вне общества, оно начинает проявлять намеки на общественную силу. Тут все загадочно, все смутно. Исторический туман. Я не собираюсь разгадывать эти большие загадки и смотреть во мглу будущего. Еще меньше собираюсь расценивать, хорошо ли, плохо ли, что это так. Вероятно, не нам быть свидетелями того, как определятся контуры того, что пока бесформенно. Но перед нами зародыши «пятого» сословия, пред нами — груды какого-то нового камня, из которого когда-то что-то будут строить… Это мне кажется несомненным. Горький никогда не предлагал поклониться этим камням как идолу, никогда не говорил, что в «босяке — спасение». Это говорили за него его хулители, которые думают опорочить его тем, что идут дальше него и прозревают в будущее за него. Если в «пятом» сословии Горький показал некоторые черты, которых сейчас не хватает ни одному из четырех других и которые этим четырем показались заманчивыми, — опять не Горького надо винить за это…

Он только увидал то, что не видно было другим, менее острым глазам, более глухим сердцам. И что видел, показал другим, — камни будущей постройки. Вот почему я думаю, что, при полном художественном {314} оправдании, Горький и его «босяк» имеет и большое историческое оправдание.

Эстетик, социолог, историк подают друг другу руку и согласно признают важность и существенность изображений этого писателя, в пять лет создавшего себе мировое имя.

Я, может быть, слишком вышел из рамок театральной рецензии и очень ушел от самой пьесы Горького, о которой мне надлежало беседовать с читателем. От той картины «дна» и ее обитателей, с которой я начал и к которой надо теперь присмотреться, чтоб извлечь ее «разум».

Но так ближе определяется моя точка зрения, и с нее я приглашаю смотреть на новую пьесу Горького. Тогда она перестает быть «сценами из жизни», но глубоким художественно-философским произведением, говорящим о вечных вопросах с помощью образов, взятых с общественного низа, который уже не хочет быть низом.

Что и как говорит эта, глубоко меня захватившая, поднявшая большую работу мысли и предвидений пьеса, — позвольте об этом до другого раза.

## 14. EXTER <Ал. И. Введенский> Театральная хроника. «На дне», сцены в 4 действиях, соч. М. Горького, в Художественном театре «Московские ведомости», 1902, 23 декабря

### I

За истекшую неделю главным событием в театральном мире была, без сомнения, постановка на сцене Художественного театра новой пьесы г. Горького — «На дне». О ней и поведем прежде всего нашу речь.

Я уже высказался о пьесе в общих чертах. Пьеса, сказал я, чрезвычайно интересна поначалу, но радикально разочаровывает концом. Вас точно поднимают сначала на высоту башни, где вы начинаете чувствовать себя спокойно и дышать легко, а потом безжалостно сбрасывают, мало заботясь при этом о том, как вы себя чувствуете. Так я сказал в своей театральной заметке, написанной в вечер спектакля[[486]](#endnote-464). Теперь мне нужно разъяснить и мотивировать свой отзыв, от которого и в настоящий момент, продумав пьесу снова и проверив свои впечатления, не имею ни малейших побуждений отказываться.

Понятия об искусстве, и в частности сценическом искусстве, субъективные вообще, особенно неустойчивы и подвижны в наше время. Поэтому, чтобы мотивировать мой только что приведенный отзыв о новой пьесе г. Горького, я должен войти в некоторые общие рассуждения.

Максима Горького нередко упрекают в том, что он рисует нам исключительно босяцкий мир. Мне кажется, однако, что в этом ходячем упреке есть некоторая и, пожалуй, даже крупная доля недоразумения.

Рисует всякий то, что может и что хорошо знает. Нельзя заставлять, положим, скрипача браться за палитру или зодчего выделывать рулады, для которых у него {315} нет ни охоты, ни голосовых средств. Нельзя требовать, чтобы человек, живущий в аристократической среде и ее только непосредственно знающий, изображал нам простой народ и — обратно.

С этой точки зрения верх несправедливости сетовать на г. Горького за то, что он сосредоточивает наше внимание на босяках — и на них только. Скажу больше: г. Горький не должен браться ни за что другое, потому что печальный опыт (разумею «Вареньку Олесову»[[487]](#endnote-465)) показал, что, коль скоро он покидает босяцкое царство, то создает только странные и кричащие уродливости. Он как рыба в пруду. Ей привольно в своей тинистой влаге, но без нее она существовать не может, и судьба ее — вечно плавать от берега к берегу: стукнулась носом в один берег, плыви к другому… Так и г. Горький. Наткнувшись на *непереходимую для него* преграду, которую поставила его таланту интеллигентная среда, он снова должен поворачивать в царство своих босяков.

Регистр его дарования, судя по всем признакам, довольно узок. Обусловлено это отчасти тем, что он лишен образования и сколько-нибудь широкого кругозора, что он был, есть и навсегда останется простым начетчиком, отчасти же и — самым свойством его таланта: в конце концов, он все же не отмечен тем редким и дивным даром, который посвящает своего обладателя в непостижимую тайну художественного перевоплощения, — независимо от условий пространства и времени, различий национальных, вероисповедных и т. д.

Итак, говорим, чистейшее недоразумение сетовать на г. Горького за то, что он все снова и снова вводит нас в царство своих босяков: другого он писать ничего не может и никогда не будет в состоянии.

Иное дело, *как* писать о босяках, — какими красками и при помощи каких световых эффектов. Можно писать о них протокольно-грубо или цинично-вызывающе. Но можно писать и художественно.

Художественно можно писать обо всем, о чем угодно. Критерии, законы и требования здесь всегда одни: *победа* низших стихий высшими, *просветление* грубого и стихийного светом идеала.

Зодчество как искусство дает нам примеры победы гения человеческого над низшими, элементарнейшими, грубейшими силами природы: тяжестью, косностью, сцеплением и т. д. Мы дивимся, как и на чем, как бы *вопреки* законам тяготения, держится в высоте громадный купол неизмеримого веса, какую роль играют при этом колонны и почему они в данном случае таковы, а в другом другие.

В музыке мы радуемся торжеству человеческого гения, сладившего в стройный аккорд грубые — скрипучие, ревущие, грохочущие, {316} визгливые и пискливые — природные звуки.

В словесном искусстве мы радуемся торжеству светлых начал над всем стихийным и страстным, что есть в нашей жизни: та победа, которой не дает реальная, окружающая нас жизнь, — ее мы видим в романе, в поэме, в драме, на сцене и так далее.

И босяцкую жизнь можно просветлить и озарить светом высших идеалов. И ее можно поставить под власть высших зиждительных начал. И в ней можно показать ростки лучшей жизни, тяготение к ней, тоску по ней.

Но вот именно этого-то у г. Горького и нет. В первых его произведениях мы еще, правда, слышим или, точнее, чувствуем тоску по идеалу, хотя и смутную, жажду лучшей жизни, хотя и заглушенную всевозможными другими жаждами. Но в большинстве позднейших его произведений и этой жажды мы уже не слышим и не чувствуем, а видим лишь один цинизм, пошлый, грубый, нравственно возмущающий… Его Мальвы — чистые самки. Его Луневы[[488]](#endnote-466) — величайшие нахалы и *бахвалы*. За человека стыдно, да и… за писателя…

И вот почему не радость художественного просветления дурных и страстных стихий жизни светом идеала чувствуем мы при чтении рассказов и очерков г. Горького, а горечь отравы, зловонное дыхание страсти и всякой вообще нравственной грязи. Не примирение с жизнью идет к нам в душу со страниц его писаний, а… какая-то злокачественная инфлюэнца.

Нет, это не искусство, а нечто совсем другое, прямо и радикально ему противоположное.

### II

Так было, по крайней мере, доселе, — до самого последнего времени. С такими думами и в таком настроении шел я и на новую пьесу Горького.

И вдруг я глазам своим не поверил…

На сцене пред нами, правда, старые знакомцы. Все «бывшие» люди. Вот бывший честный человек, Васька Пепел (г. Харламов) и его сожительница, бывшая честная девица, Настя (г‑жа Книппер). Вот сбившийся с настоящего пути, измятый безработицей и тесными обстоятельствами, слесарь Клещ (г. Загаров) и его умирающая, — на грязных лохмотьях, в беспризорстве и беспомощности, — жена, Анна (г‑жа Савицкая). Вот опустившийся «на дно» картузник, Бубнов (г. Лужский). Вот бывший телеграфист, у которого как знак его былой принадлежности к обществу, — пусть лишь к самым низшим слоям его, — остаются мудреные словечки (органон, трансцендентальный и так далее), Сатин (г. Станиславский). Вот бывший барон, утешающий себя маловероятными воспоминаниями о великих предках (г. Качалов). Вот бывший актер (г. Громов). Вот пьяница-весельчак Алешка — сапожник (г. Адашев). Вот ключники: Кривой Зоб (г. Баранов) и Татарин (г. Вишневский).

Словом, все знакомые персонажи, разве лишь легкие вариации прежних тем.

Но — удивительное дело! — относимся мы теперь к этим знакомцам в последней пьесе г. Горького уже *не так*, как прежде, и настроение наше совсем *иное*. И это потому, что сам автор относится к ним уже иначе, — именно как художник, творческая энергия которого направлена теперь к тому, к чему направляется, всегда и везде, энергия всякого настоящего художника: к просветлению жизни, к победе света над мраком, зиждительных начал над разрушительными.

Что же случилось? Какая именно совершилась перемена в обработке, уже давно знакомых нам, персонажей?

А случилось то, что и этим людям — в их рисовке г. Горьким *на сей раз* — открылся идеал и зажег в них своим обаянием жажду иной, лучшей жизни, — страстную {317} жажду. И притом идеал этот предстал бывшим людям не в отвлеченной форме каких-либо моральных сентенций, а в совершенно конкретной, — хотя лишь в частичном его воплощении: предстал в образе чрезвычайно обаятельного старца-странника Луки (г. Москвин), натуры глубокой, так сказать, органически созидательной. Этот странник вошел в подвал, как луч яркого и животворного солнца, сразу осветив в нем все дурное и жизневраждебное и повсюду пробудив к жизни дремавшие и бесплодно глохнувшие в несродной атмосфере ростки добра.

Ваську Пепла он останавливает как бы нечаянно от тяжкого преступления, от убийства старика, содержателя подвала (г. Бурджалов), с женою (г‑жа Муратова) которого тот спутался, и зажигает в нем желание жизни честной, не воровской и не прелюбодейной, — в супружестве с хорошею девушкой Наташей (г‑жа Андреева), сестрою хозяйки.

Он утешает в предсмертный час Анну, жену Клеща, и облегчает ей беструдный переход в тот мир, а когда она умерла, идет с церковною книгой и свечою в бутылке к ее изголовью читать, вероятно, *Псалтырь* (занавес как раз в этот момент падает).

Настю, «гулящую» девушку, он утешает тем, что дает ей возможность высказаться и пожить воспоминаниями вслух о прежних «счастливых» днях с каким-то Гастошей.

Алкоголику актеру он вселяет надежду идти лечиться от алкоголя, чтобы начать затем новую жизнь.

Бывшему телеграфисту влагает мысль о человеческом достоинстве, которого не следует в себе унижать, и так далее.

Словом, повсюду и во все стороны от него исходят светлые, согревающие и оживляющие лучи. И всё, благодаря именно этим лучам, выступает перед нами в первых трех актах в новом освещении, совсем необычном для прежних писаний г. Горького.

Свежею струей повеяло на меня ото всего этого преображения пошлой и зверообразной жизни обитателей подвала силою искусства. Стало дышаться легко. И я готов был уже констатировать перелом в творчестве г. Горького. Но, зная по опыту, что часто пьесы, начинающиеся совсем хорошо, оканчиваются совсем дурно, я и теперь медлил своим заключением и, когда меня спрашивали в театре о впечатлении, отвечал: «подождем конца».

Я точно предчувствовал что-то недоброе. И оно пришло — это недоброе. Мрак в последнем акте снова сгустился над зрительным залом и был тем мрачнее, чем ярче был свет, манивший сначала — в первых актах — в лучшую даль…

Ушел странник Лука и унес с собою свет. В людях опять проснулись «*бывшие* люди», в человеке снова стал рычать зверь, властно требующий себе подачек, в форме беспутства, дебошей и пьянства. Опять выступило наружу безволие жителей подвала и, как его наиболее яркое проявление, смерть бывшего актера *чрез повешение*!

Об этом возвещает Настя[[489]](#endnote-467) подвальным жителям, беспечно занятым картами, вином и песнями. Спасибо и на том, что мы хоть сами-то не видим процесса повешения, а лишь узнаем о нем издали!

Словом, по всей линии жизнь пробила отбой на старые позиции, которые были заняты до прихода странника, и даже еще дальше, еще глубже в бездны гибели…

### III

Что хотел сказать таким концом своих «сцен» драматург? Хотел ли он сказать, что люди, сидящие «на дне» подвалов, уже радикально безвольны и потому не в состоянии следовать тому свету, который иногда под теми или другими влияниями в них вспыхивает? Или он хотел показать, что возврат к лучшей жизни для них возможен лишь при постоянной поддержке таких людей, прямых, добрых и любящих, как Лука?

{318} Не знаю. Но что бы сам он ни хотел сказать и как бы ни толковали смысл его «сцен» другие, для меня он не ясен. Может быть, даже против воли драматурга он сказался в одном из тех характерных рассказов, которые талантливый автор влагает в уста своего типичного Луки.

Вот что *приблизительно* (текста, к сожалению, мы не могли достать) сказал, между прочим пред своим уходом из подвала, Лука:

— Человек некий, из числа крепко обездоленных жизнью, создал в своем воображении такую страну, где живет правда и где все устроено по правде, — «праведную землю», — и жил единственно верою в эту «праведную землю». Приезжает раз в селение, где жил этот человек (дело было в Сибири), ученый с книгами и картами. Человек и спросил ученого: а где, собственно, находится «праведная земля»? Ученый разложил книги, раскрыл карты и стал искать. Но земли такой, где все устроено по правде, «праведной земли» не нашел. И когда он объявил об этом человеку, то тот сначала посерчал, а потом… потом удавился…

Не знаю, с какою, собственно, целью г. Горький вплел в канву своих сцен этот характерный рассказ. Может быть, безо всякой цели, просто для декоративного украшения. А может быть, и с какою-либо специальною целью. Но бывает часто в области художественного творчества так, что *по внутреннему руководству зиждительного гения, бессознательного руководителя в творчестве*, писатель вводит в целое подробность, по-видимому, незначительную, но, в сущности, чрезвычайно красноречивую, в которой скрытый и *возвышенный над его личным сознанием* гений дает намек на действительное решение проблемы. Так было, например, с Гете, в конце его «Фауста» (разумеем его Филемона и Бавкиду[[490]](#endnote-468)). Не так ли и в данном случае с г. Горьким? И у него в приведенном нами рассказе странника Луки не бессознательная ли поправка к целому? И не здесь ли, собственно, подлинный смысл «сцен»?

Нам кажется, что дело обстоит именно так: у людей нет веры в «праведную землю», — находящуюся, конечно, не здесь, а *там*, — потому они и не могут подняться «со дна». *Случайная* помощь, исходящая от таких людей, как Лука, тут недостаточна. Конечно, недостаточна! Тут нужен характер. Тут нужно нечто твердое и прочное, за что можно было бы держаться, выбираясь «со дна».

Г. Горького после спектакля восхваляли за то, что в своих новых сценах он выступил проповедником «религии человека» (так-таки прямо и говорили, — да и писали, кажется, — некоторые). Пожалуй, это лучше, чем лепет о «религии сверхчеловека», слепым адептом которой г. Горький был доселе. Но это, конечно, безусловно, хуже той религии, которою мы живем и дышим.

Если бы г. Горький стоял на почве этой последней, тогда, быть может, его «сцены» и не смутили бы зрителей своим концом в той мере, как теперь. Может быть, тогда бывшие люди один за другим помаленьку выбрались бы «со дна», а не затонули бы, как теперь. Быть может, тогда во мрак подвальной жизни запал бы луч действительного света, который бы указал действительный и верный путь к выходу. Словом, быть может, мы имели тогда бы пред собой действительно художественное произведение, в котором пред нами встал бы ряд ярких картин *возможного* просветления, возрождения и обновления даже и такой, по-видимому, уже непроглядно-темной жизни, какова жизнь босяцкая.

А теперь *пред нами… лишь торс обезглавленного человека*, пусть хорошо выписанный. Масса ярких подробностей. Целый фейерверк изумительного по яркости остроумия, — здорового, народного остроумия. Поражающие своею правдивостью {319} и вместе ужасающие своим бесконечным драматизмом положения. Но —

«Ничего мы вместе не сольем…».

Я заговорился о пьесе более, чем предполагал, и у меня совсем не остается места, чтобы говорить об исполнении. Приходится лишь повторить уже сказанное.

Превосходное исполнение и чрезвычайно дружное! Разве лишь некоторые, очень немногие впрочем, роли (г‑жа Книппер и г. Громов — Актер) были сравнительно слабее. Но в общем впечатление неотразимое. Справедливо говорят, что последний спектакль явился блестящею победой театра над равнодушно-сдержанным и скептически-раздумчивым отношением к нему публики, которое преобладало доселе и сделалось, можно сказать, господствующим после «Мещан».

В свою очередь и декоративная часть не оставляет желать большего. Подвал — настоящий подвал, до мелочей: полутьма, облупившиеся стены и потолок. Задний фасад дома — в третьем акте — с характерным выступом и неизбежною пожарного лестницей над ним, забором, мусором, хламом и так далее — все живо, реально, правдиво…

Следует, наконец, отметить превосходно слаженные и полные реализма групповые картины.

## 15. Ю. А. <Ю. И. Айхенвальд> Современное искусство. «Власть тьмы» (Художественный театр) <…> «Русская мысль», М., 1902, кн. XII

В наше время действительной и мнимой, естественной и придуманной утонченности особенно глубокое впечатление производит знаменитая народная драма Толстого, — такая стихийная и могучая в суровой простоте своих линий. Ее герои, близкие к родной земле, непосредственные, как она, и, как она, в своих недрах таящие неиссякаемые источники и светлой, и мрачной силы, вступают между собою в тяжелую борьбу, для того чтобы грубыми средствами осуществлять свои грубые цели. Но чем ниже падают они во тьме своей жизни и души, тем глубже совершается, в светлые минуты, их нравственное возрождение, и чутко внимают они укоризне своей пробудившейся совести. Во след преступлению идет у них облегчающее покаяние и жажда кары, и самое это преступление так просто, хотя и ужасно, так элементарно и наивно в своих несложных мотивах и так обыденно происходит оно под низкой и закопченной кровлей тесной избы, под сводами деревенского погреба, что оно точно сливается в органическое целое с общим укладом крестьянского быта и духа, с его пословицами и нравами и, как это ни странно, в самой порочности своей имеет вид чего-то здорового: оно пугает зрителя, но не отталкивает его какой-нибудь особой чертою нравственного безобразия. «Повсюду страсти роковые, и от судеб спасенья нет», но страсти, в которых увяз коготок толстовской птички и из которых победительницей вышла просветленная человеческая душа, — эти страсти в своем зародыше невинны и чисты: это любовь матери к сыну, это любовь женщины к мужчине. Над темными героями {320} пьесы разразилась, только в иной форме и оболочке, та самая роковая трагедия жизни, которая заставила белокурую немецкую девушку отравить свою мать и убить свое дитя и, в каком-то зловещем кошмаре, перенесла из ее целомудренной девичьей комнаты на ступени эшафота, — на самую вершину преступления[[491]](#endnote-469). Почему «жалостливый» Никита совершал безжалостные дела, почему в среде, которая питала такой нежный цветок детства, как пугливая душа Анютки, возможны были злые и дикие вспышки насилия? Одною внешней тьмой объяснить этого нельзя: ведь и в ней светили отдельные высокие образы, и тьма не объяла их; здесь больше виновата исконная внутренняя темь нашего сердца и неумолимая фатальность нашей жизни. И кроме того, если герои Толстого, при всей своей внешней преступности, вызывают у нас только чувство жалости и примирения, то это объясняется тем, что их фигуры великий автор изнутри осветил и согрел огнем своей любви: всю драму проникает бесконечно милое и трогательное доверие к человеческой душе, нравственный оптимизм, который никогда не мирится с мыслью о совершенном падении людей. Эта знаменательная и глубокая черта смягчает то впечатление жизненного ужаса, которым веет от пьесы, и неотразимо действует на читателя и зрителя, что страшные события проносятся в ней на светлом и отрадном фоне этой любовной веры в человека. Вы чувствуете, что для автора каждый из преступников и злодеев драмы все-таки не выходит из того цикла миропонимания, в котором тихо движется кроткая душа Акима. И это навеки запечатленное в русской литературе «тае» заглушает и складные речи злой Матрены, и неслышимо слышный стон убиваемого ребенка…

Великий трагический эффект, осуществленный у Толстого элементарными средствами и с наименьшей тратой изобразительных деталей, согретый и умеренный незримо проникающей всю пьесу любовью, — этот могучий синтез, объединивший в одну прекрасную картину два мировых начала, зло и добро, на сцене Художественного театра был значительно ослаблен. Простая драма Толстого протекала как-то нарядно, в яркой роскоши изысканной этнографической постановки. Каждое действие, полное характерных особенностей, довлело само себе, и поэтому общая нить трагедии не змеилась все время перед зрителями, — она исчезала, как мелкая речка в песке безбрежной пустыни. Основные линии классически строгой толстовской архитектоники пропадали за массой отдельных штрихов и черточек, которые сами по себе были очень интересны, но отвлекали интерес от главного (вечный незамолимый грех нашего молодого театра!). Артисты, как и всегда, серьезно и умело вчитались не только в то, что написано у автора, но и в пробелы между словами, в промежутки разговоров, и эти пустые для обыкновенного читателя места они воплотили в живые мимические сцены. Но эти эпизоды стесняли основное течение пьесы.

Трудно было сосредоточиться на психологии драмы; нельзя было, например, душевной болью отозваться на смерть только что сидевшего перед зрителями Петра, когда эта смерть была встречена не обыкновенным плачем женщины, а воплями великорусской крестьянки, в этнографическом отношении подмеченными и исполненными очень хорошо. Вообще, все то, что требовало от артистов, а через них и от публики, душевного подъема и напряжения, страстных волнений и глубины, — все это протекало бледно, и, например, потрясающая сцена покаяния никого не потрясла. Зрители смотрели трагедию спокойно, с любопытством, с удовольствием. Этого для трагедии очень мало, обидно мало, и это лишний раз показывает, что артисты Художественного {321} театра бедны непосредственным вдохновением, которое только отчасти возмещают у них глубокое изучение ролей, внимательность ко всей конкретной стороне пьесы и необыкновенная стройность совместной игры.

Именно последние черты и делают «Власть тьмы» на сцене Художественного театра все-таки очень интересным спектаклем, несмотря на то, что впечатление трагизма отсутствует. Крестьянский говор, которым артисты овладели в совершенстве, стройно сливается с их фигурами и всей обстановкой, и в результате возникает цельная и полная жизни картина. Если раз навсегда помнить специфические черты в исполнении Художественного театра, если иметь в виду, что на его сцене не расцветают яркие артистические индивидуальности, а вместо них эта сцена блещет гармонией своих живых частей-актеров, если вообще не выходить из предела тех запросов, какие только и можно предъявлять к данному театру, — то надо сказать, что «Власть тьмы» почти всеми участниками ее разыгрывается очень хорошо. Г‑жа Помялова в роли Матрены дает жизненный образ, — жизненный прежде всего в смысле конкретной оболочки. В психологическом же отношении важно и верно, что перед нами вовсе не злодейка, а только умная и сухая крестьянка, деловитая и в своей деловитости не брезгующая преступлением. Неприятной фальшью звучат у г‑жи Помяловой только подчеркиваемые ею заключительные слова второго акта: «потружусь и я». А в сцене покаяния бледна ее мимическая игра, которая между тем дает артистке интересный, хотя и трудный материал. Очень выразителен г. Судьбинин в роли Петра, и лишь одна черта — правда, крайне важная — исчезает в его исполнении. Дело в том, что Петр умирает, зная про роман своей жены, и это, конечно, для него страшнее смерти («необстоятельна баба, глупостями занимается, *ведь все знаю я… знаю…*»); тем поразительнее, что, несмотря на это «знаю», умирающий Петр просит прощения у Никиты. Вот этой затаенной трагедии г. Судьбинин не показывает, и перед нами только человек, над которым витает близкая смерть. Никита (г. Грибунин) бледно и вяло просит в свою очередь прощения у него; да и вообще он безукоризненно хорош только в третьем действии, когда куражится перед женой и смущается перед отцом. А жена его (г‑жа Бутова) со своей застенчивой улыбкой и сдержанной страстью очень мила на протяжении всей своей роли; в четвертом действии ее игра достигает значительного подъема и энергии. Г. Артем в роли Акима не дает классическому типу Толстого должного воплощения, и мелодраматические ноты звучат в речах этого более чем простого, сердцем мудрого мужика. Типична Акулина, воспроизводимая г‑жой Николаевой. Совсем неудовлетворителен г. Станиславский в роли Митрича: прекрасный грим, много деталей, но этот орнамент подавляет собою содержание, и даже не ясны и не слышны слова старика — эти хорошие, простые слова, которые произносит он из-под своих нависших усов. Неприятный реализм пьяного Митрича в последнем действии совершенно заслоняет его философию, и для зрителя остается непонятным, как Никита мог в этой исповеди найти себе последний, решающий стимул к покаянию. Может быть, отражением света от неудачной игры г. Станиславского объясняется и то, что в знаменитой сцене четвертого акта г‑жа Халютина, вообще хорошая Анютка, не производит возможного и должного впечатления. Представлению о Митриче, которое выносит читатель из пьесы, отвечают в исполнении г. Станиславского только живые и насмешливо-добрые огоньки, которыми от времени до времени светятся его глаза и которые должны рассеивать жуть и тревогу бедной девочки.

{322} И в общем, прекрасно обставленная и поставленная пьеса нашего великого писателя обратилась на сцене Художественного театра в яркую бытовую картину, но потеряла душу своего наивного трагизма, свою непосредственную мощь и то дыхание любви, которым, как мы уже сказали, она вся проникнута и согрета. В сфере своих эстетических принципов труппа Художественного театра с честью выдержала испытание, какое предложила ей знаменитая пьеса; но эта сфера слишком тесна для того, чтобы в ней мог воплотиться не только внешний облик трагедии, но и внутренний дух ее. Для духа нужно вдохновение, для духа нужно индивидуальное творчество.

<…>[[492]](#endnote-470)

## 16. Н. Э‑с <Н. Е. Эфрос> Из Москвы «Театр и искусство», СПб., 1903, № 1

Грустные личные причины отнимают у меня возможность как следует сосредоточить свое внимание на глубокой по своему смыслу, сильной художественными достоинствами драме Горького. Имея внешний вид жанровых сцен, бедная фабулою, она задевает самые большие социальные, моральные и даже философские вопросы. Даже тому, кто протестует против авторских ответов, кому чуется ложь в основной идее автора, — «На дне» задает очень большую работу. Чтобы ее полно проделать и как следует передать свои результаты, чтобы вскрыть перед читателем смысл художественных образов и их взаимоотношений, — у меня не хватает сейчас духовного спокойствия и самообладания. Я ограничусь поэтому лишь исполнением этой пьесы в Художественном театре.

По недоразумению почитаемый в театральной Москве «врагом» Художественного театра, я готов на один раз стать его восторженным панегиристом. Театр справился с этим замечательным произведением великолепно. Он делал очень рискованный шаг. Неудачно разыгранные «Мещане», обессиленная «Власть тьмы» сильно понизили престиж театра. Театр это понимал, волновался, нервничал. И потом, в пьесе Горького центральная роль странника Луки, мудродума пьесы, выразителя ее лучших идей, — роль трудная, опасная. Кажется, после упорных настояний самого автора решились поручить ее молодому актеру г. Москвину. Талант г. Москвина был вне спора. Я помню его еще на экзаменационном спектакле Филармонического училища, где он привел меня в восторг тонким, благородным исполнением роли Ранка в «Норе» Ибсена. Когда он, как-то потерявшись взорами в невидимом, таинственном, говорил Норе о том, что на следующем маскараде будет присутствовать под шапкой-невидимкой, — на меня пахнуло большим талантом. Я растерялся: неужели это играет мальчик, которого впервые выпустили перед публикою?.. Года через два‑три тот же г. Москвин, уже в Художественном театра, отлично сыграл царя Федора в трагедии Ал. Толстого. Еще позднее — с несомненною силою горбуна Крамера в пьесе Гауптмана. Больше в значительных ролях я его не видал, если не считать Бобыля в «Снегурочке», в которой он делил общую судьбу этой печальной постановки, играя фальшиво, деланно, уходя в мелочи, к тому же неудачные.

{323} Г. Москвин вышел истинным героем спектакля. После Москвина — Луки мне как-то особенно отрадно вспоминать Москвина — Ранка. Есть своя рецензентская гордость… И она не знает удовлетворения выше, как в робком шаге начинающего угадать настоящего артиста.

Лука — старикашка, бродяга, сермяжная душа, с хитрецой. Это не Перчихин, который и автором идеализирован, и опоэтизирован. Это не Аким, в котором есть показное, есть нарочитая этичность. Исполнитель должен сохранить всю полноту, всю яркость жанра. Иначе на фоне «дна» это будет мелодрама. И в то же время — это, как я сказал, мудродум пьесы, в этой сермяжной душе — неистощимый родник мысли, света. Он проходит через жизнь, и от него идут голубые лучи и обогревают каждого ласкою, любовью, надеждою. Вся пьеса, то, что в ней заменяет традиционное «действие», — в этом влиянии Луки и его философии любви «возвышающего обмана» на печальных, изломанных природою или жизнью героев «дна». Его слова — кислота, съедающая ржавчину монеты, по взятому мною у Горького сравнению. Ясно, как важно сохранить эту сторону Луки, не только для его образа, но для всей пьесы. И ясно, как трудно совместить обе половины роли, ее жанр и ее мораль.

Г. Москвин отлично понял это и не разменял большого образа на мелочи приторной поучительности, на жанровые побрякушки. И это сделали в нем одинаково чутье таланта и ум художника. Он великолепно разобрался в материале и нашел, где можно, без малейшего ущерба для жанровой правды, незаметно ввести второй элемент, вдруг, одной особенной интонацией, одной нежданной паузой, движением или взглядом показать за Лукой дна — другого, чтобы в луже заблистало небо. Я не могу последовательно перебирать моменты роли и подробно обосновывать свое впечатление и свою оценку. Отмечу лишь рассказ Луки в 3‑м акте о том, как мужик допытывал у инженера, где лежит праведная земля, и как этой земли ни на каких «плантах» не оказалось, и тот, у кого отняли моральную опору, удавился. Все это было рассказано с чрезвычайной простотой, совершенно бесхитростно; порою казалось, что и сам-то Лука не придает рассказу особого значения. И вдруг одно настроение голоса, какой-то огонек в старых моргающих глазах — и открылось небо, и Лука озарился. Мораль драмы выступила вперед выпукло и ярко. Кто слышал у г. Москвина этот рассказ, его не забудет. Нашелся великолепный исполнитель и для роли Барона — г. Качалов. Чрезвычайно удачен грим, и лицо, и вся фигура. Фотография, которая дана в этом же номере «Театра и искусства», — неудачная. Г. Качалов сумел сохранить, оставаясь героем дна, босяком, — аристократизм. Избалованное когда-то тело, породу дал почувствовать и налицо, выдвинул вперед дегенерата и, пользуясь очень умело авторским материалом, красноречиво рассказал всю печально-глупую повесть этого босяка-неженки, который в жизни только и делал, что «переодевался из платья в платье», пока не переоделся в гниющие босяцкие лохмотья. Моментами казалось, что актер еще не совсем привык к своему замыслу, но чаще — полное слияние, и зритель воспринимал живую, интересную фигуру, убогую душу, странную смесь чванства и самопрезрения; и сквозь сознание своего превосходства над Настей, содержащей его на медяки от торга собою, хорошо проступала любовь к ней.

Третья очень ответственная роль в пьесе — Сатина, босяка, натуры гордой, сильной, заквашенной по-ницшеански, Сатина, в лохмотьях, среди жизни и морали шулера ночлежки, сохранившего сознание, что высшее в мире — «человек», поющего гимн его величию. Не скажу, чтобы сам Горький вполне разобрался в этом спутанном образе. Когда читаешь пьесу, Сатин подчас озадачивает. Его принимаешь {324} с опаскою. Г. Станиславский сделал Сатина несколько картинным. Было больше внешней живописности, чем нужно, чем позволяла правда «дна». Но отдельные стороны Сатина, неуходившиеся силы, дерзость насмешки и отрицания передавались артистом ярко, они звали к себе внимание, они тревожили воображение. Я не люблю картин Малявина[[493]](#endnote-471). Но они не дают мне покоя. Так же действовало на меня исполнение г. Станиславского. Я могу делать исполнению возражение за возражением; но все-таки надо признаться, это сильно и все-таки талантливо[[494]](#endnote-472).

Совсем не то — исполнение роли Актера, г. Громовым. Роль нехитрая, роль ясная. Но она требует большого, искреннего темперамента, вот уж именно — нутра. Его нет, во всяком случае, его не хватает у г. Громова. Одни образы пьесы Горького действуют на мысль, другие и на воображение. Актер рассчитан на то, чтобы действовать прежде всего на чувства. Он должен прошибать слезу. Г. Громов лишен этой способности. И та сцена, где актер вдруг вспоминает, после долгого усилия, стихотворение «Беранжера», которым когда-то срывал рукоплескания в театре, и начинает декламировать куплеты из «Les faus»[[495]](#endnote-473), — эта столь благодарная сцена не произвела впечатления.

Очень много характерности, «стильности» в изображении дешевенькой проститутки г‑жой Книппер. Г‑жа Книппер вообще мастерица на характерные фигуры, умеет меняться почти до неузнаваемости. И замысел ее не банален, ясно стремление уйти подальше от дешевой идеализации погибшего создания. Но за оболочкой должна быть душа, должно трепетать искреннее чувство, даже во взвинченности Насти, в ее пародировании чувствовалась искренность. И потом не надо никакой идеализации, — Настя все-таки не может не быть глубоко трогательною. Скорбью веет от нее, от ее глупых, вымышленных романов, от ее Гастошей, левольверов, лаковых сапожек и напыщенной речи низкопробных бульварных романов. Никакою скорбью не веяло от всего этого в умном, но холодном, искусственном исполнении г‑жи Книппер. Было очень интересно, но не «заражало»[[496]](#endnote-474).

Все другие фигуры пьесы, и покрупнее, как Клещ или Пепел (гг. Загаров и Харламов), и помельче, как Костылев или Татарин (гг. Бурджалов и Вишневский), были сохранены в Художественном театре в своей жанровой правде, в своем душевном содержании. Это был отличный фон, сложенный умною рукою режиссера из умело отделанных артистами кусков. Только фигура Алешки, принципиального любителя беспорядка, совсем не удалась г. Адашеву, лишилась своего огневого характера и оттого была невразумительна. Мало быть пьяным. Надо было быть пьяным Алешкой. Не хватило драматической силы для финала 3‑го акта у г‑жи Андреевой — Наташи. Впрочем, и положение ее тут весьма неблагодарное. Нужен очень уж большой подъем, чтобы среди сцены общей свалки, лежа с ошпаренными ногами, поддаваясь мало проясненной у автора психологии, произвести нерезко, но сильно драматическое впечатление. Да и вообще вся сцена драки, как ни мастерски она поставлена режиссером, большого впечатления не дала, хотя именно после нее спектакль и автор имели самый шумный успех.

Поставлена пьеса отлично. Очень просто, без всяких ухищрений, но и очень интересно, умно и в смелых, полных правды декорациях. Ставил пьесу Вл. И. Немирович-Данченко, хотя почему-то имя режиссера на этот раз отсутствовало на афише[[497]](#endnote-475). И можно только порадоваться, что он отошел от многих «традиций» этого театра и повел пьесу верным путем. Только на нем ждут Художественный театр новые, неэфемерные победы, только им добудет он себе те невянущие лавры, какие дает не новизна, но вечное искусство.

## **{****325}** 17. С. П. <С. В. Яблоновский> Театр и музыка. «Столпы общества» «Русское слово», М., 1903, 26 февраля

Я уже сказал вчера, что часть вины в том, что «Столпы общества» не имели в Художественном театре особенно крупного успеха, должна падать на самого Ибсена.

И это действительно так. Комедия Ибсена задумана как обличение «столпов», которые подобны гробам повапленным: снаружи блистают, а внутри полны мерзостью и тлением.

Тема эта — очень благодарная, можно сказать, интернациональная тема. Под какой бы широтой, в какой бы части света ни находились вы, всюду вы встретите кумиров, ловко сумевших забрать в свои руки власть и проистекающие из нее безгрешные и грешные выгоды. Кумиры эти являются перед толпою в их настоящем свете только тогда, когда они чересчур уже зарвутся, общество прозреет, но это бывает почти всегда поздно, когда сделанного зла уже ничем не поправишь. Гораздо чаще столпы и в могилу сходят столпами, возвеличенные и прославленные.

В теории столпы не представляют никакой загадки, и бичевание их не откроет Америки, но в жизни столпы играли, играют и будут играть слишком значительную роль, и поэтому общество не может быть равнодушным к развенчиванию их, и для писателя-обличителя они являются превосходным материалом.

К сожалению, Ибсен выбрал для своих обличений человека, относительно которого вы нет‑нет да и подумаете: а что, если его не шельмовать, а жалеть надо? В самом деле, обратимся к самым тяжким преступлениям консула Берника; консул, будучи еще холостым человеком, вступил в связь с замужней артисткой и, застигнутый, должен был выпрыгнуть в окно; младший брат его будущей жены, чтобы не портить карьеры Берника, принял вину на себя и эмигрировал в Америку. В это время дела корабельной верфи Берников были в критическом положении, фирме грозило банкротство, и Берник, спасая дела и объясняясь с кредиторами, делал намеки на то, что фирма переживает временные затруднения, благодаря тому, что Джон увез с собою в Америку деньги. И связь с замужней женщиной, и клевета, хотя бы и в виде намеков, на человека, великодушно взявшего на себя вину, разумеется, поступки не достохвальные, но о первом из них мы не знаем решительно никаких подробностей, а потому и не можем обсуждать степень виновности, а относительно второго должны сказать, что, когда люди находятся накануне банкротства, они прибегают и не к таким средствам, как грязнящие намеки относительно человека, уехавшего в другую часть света, по-видимому, навсегда.

<…>[[498]](#endnote-476) Поставлена и сыграна пьеса очень хорошо. Правда, декорация Художественного театра не имеет решительно ничего общего с тою, которую рисует в ремарке Ибсен[[499]](#endnote-477). Эта полная независимость декоратора от указаний автора в Художественном театре — явление постоянное. То же самое было и в «Дикой утке», и в «Михаиле Крамере», и в других пьесах.

Все фигуры очень типичны; г. Лужский даже загримировался Бьернсоном[[500]](#endnote-478), а г. Дмитриев был очень похож на Ибсена; последнее, пожалуй, и напрасно, так как Вигеланд тип вполне отрицательный, и придавать ему черты автора нет никакой логической причины.

{326} Менее всех типичен по внешности был г. Станиславский; его грим очень напоминал покойного президента Карно[[501]](#endnote-479); в Харькове с такими чертами лица у меня был учитель французского языка. Чтобы покончить с внешностью, укажу на два, опять-таки постоянных, недостатка Художественного театра: в стремлении давать характерные физиономии здесь часто пересаливают и чрезвычайно злоупотребляют гуммозным пластырем. Нет ни одного спектакля без двух-трех гуммозных носов; это не только не создает иллюзии, но даже разрушает ее, и вчера, например, увлекаясь прекрасной игрой г. Станиславского, я, особенно в конце спектакля, чрезвычайно боялся за его гуммозную нашлепку. Второй недостаток — акцентирование. Без него не обошлись даже в норвежской пьесе. Акцентировал г. Станиславский, акцентировал г. Качалов, и даже талантливая г‑жа Лилина говорила почему-то, как обрусевшая немочка[[502]](#endnote-480).

В «Столпах общества» Художественный театр не проявил той, если можно так выразиться, срединности исполнения, которая для него характерна; некоторые, как, например, исполнительница роли Дины[[503]](#endnote-481), были ниже этой средины, другие, как гг. Станиславский, Москвин, Качалов, — значительно выше ее.

Г. Станиславский играл положительно прекрасно; можно говорить о том, что и здесь было больше умно и красиво сделанного, чем непосредственного настроения, — но Бог с ним; артист дал выпуклый, интересный образ, а для сцены покаяния нашел удивительно верный тон, ярко иллюстрирующий душевный распад. У г. Москвина роли не было[[504]](#endnote-482); управляющий делами консула появляется на сцене только мгновениями, чтобы сообщить то или иное деловое известие; эта роль могла бы свестись на нет, и никто не поставил бы это в упрек исполнителю, — у г. Москвина эта фигура на первом плане без излишнего к этому стремления. Вы видите насквозь этого, всегда деловитого, в высшей степени исполнительного, ограниченно-честного, всегда озабоченного делами консула-труженика. Он стоит перед вами во всей своей внешней и внутренней корректности. Много убежденности было в исполнении г‑жи Книппер[[505]](#endnote-483), и она производила бы еще большее впечатление при более тонком гриме.

## 18. И. <И. Н. Игнатов> «Столпы общества» (Художественный театр, спектакль 24‑го февраля) «Русские ведомости», М., 1903, 26 февраля

Трудно представить себе пьесу более свободную от обычных сценических эффектов и менее рассчитывающую на возбуждение в зрителях столь любимой ими сострадательной жестокости, чем «Столпы общества»[[506]](#footnote-25). В ней все просто, местами, может быть, несколько тяжеловесно и громоздко, но близко к действительности и неприкрашенно. А между тем, какое обширное поле для применения всевозможных трагических эффектов представляет сюжет пьесы! <…>[[507]](#endnote-484) Зритель любит эстетические мучительства и раздирающие эффекты: он был бы доволен. Ибсен лишил его этого довольства; он {327} отнял у своей пьесы все в данном случае возможные эффекты, он придал ей суровую простоту и возложил на исполнителей трудную задачу создать в границах этой суровой простоты зрелище, которое привлекло бы все внимание публики, подействовав и на ее чувства, и на ее мысль.

В стремлении к достижению этой цели Художественный театр вполне оправдал свое название.

Нам кажется, что в течение своей карьеры, ознаменовавшейся уже столькими успехами, этот театр редко достигал таких художественных результатов, которые получаются от «Столпов общества», этой невидной, неэффектной и, может быть, утрированно простой пьесы. Здесь нет той яркости, которая прельщала зрителей в некоторых других постановках Художественного театра, но о какой яркости может идти речь, когда изображается монотонная обычная жизнь, в которой под покровом однообразной тишины и мирной бесцветности совершаются незаметные несправедливости, возвеличивающие порок и заставляющие страдать невинных? Художественность заключается в том, что при сохранении общей суровой простоты комедии исполнение умеет рельефно выдвинуть главные моменты ее и, очерчивая отдельные характеры, дает ясную картину общественных нравов; исполнение концентрирует внимание зрителя на самом важном (последнем) акте пьесы, так что полная оценка предыдущих сцен может быть сделана только после знакомства с тем кризисом, который произошел в душе Берника.

Говорить о том, что перед нами была картина действительной жизни, что декорации и обстановка не оставляли желать лучшего, для лиц, знакомых с деятельностью Художественного театра, излишне. Остановимся лучше на исполнении некоторых ролей. Берника играл г. Станиславский. Это — несомненно, одна из труднейших ролей пьесы. Берник — не прирожденный злодей, не внедряющийся в чужую душу льстец и лицемер, не Тартюф и не Франц Моор[[508]](#endnote-485). Это — обыкновенный, суховатый делец, видящий, где плохо лежит, и умеющий своевременно захватить плохо лежащее. В то же время, как делец, он знает, что вечно заниматься подбиранием чужого нельзя, надо кое-что и давать другим, и на основании этого он заботится о нуждах города, никогда, однако, не забывая и своих интересов. Он любит сына, но по сухости и жесткости натуры не может проявить эту любовь ни в чем, кроме строгости и требовательности. К преступлениям против уголовного кодекса он не расположен, и когда судьба ставит его в необходимость спасти себя, свалив вину на другого, он мучается, отчасти из-за угрызений совести, главным же образом из-за боязни, что прошедшее будет открыто и репутация честного дельца пострадает. Сила обстоятельств увлекает его в новое преступление, как «увязший коготок» обусловливает собой пропажу «всей птички», и это новое преступление мучает его совесть. Сухость и некоторая ограниченность замкнутой, деловитой и энергичной натуры соединяются в нем с нерешительностью и колебаниями, обусловленными отчасти тем, что судьба поставила его в необходимость совершать поступки, не соответствующие взглядам и натуре осторожного, хотя и предприимчивого дельца, отчасти боязнью за доброе имя и крушение грандиозных предприятий этого дельца. Характер Берника был совершенно ясно передан г. Станиславским, хотя в первых актах и замечалась некоторая вялость в его исполнении. Наибольшей силы его игра достигла в последнем действии. Сцена покаяния — лучшее место во всем исполнении, лишенном какой бы то ни было слащавости, вполне естественном и простом. Даже на фоне общей великолепной постановки четвертого акта речь Берника в исполнении г. Станиславского выделяется своей {328} художественной правдивостью. Очень большой артисткой вновь показала себя г‑жа Книппер, исполнявшая роль Лоны. Умно задумано и художественно исполнено здесь было все, от грима, жестов и общей фигуры до обрисовки мельчайших деталей характера. Потрясенная, но не сломленная пронесшейся над нею бурей женщина, энергичная и резкая во внешних проявлениях, но глубоко любящая и мягкая в действительности, одна из тех натур, которые непременно нуждаются в каком-нибудь предмете, на который они могли бы изливать огромный запас деятельной любви и заботливости, — такова Лона в изображении г‑жи Книппер. Здесь не замечалось даже искусства: до такой степени артистка сжилась с изображенным лицом, создавая одну из самых симпатичных женских фигур, полных яркой индивидуальности. Очень типичен был г. Качалов в роли Гильмара Теннесена; тот комичный оттенок, который он придал роли, мог бы вести к шаржу, но шаржа не было, и смешные реплики Гильмара звучали как раз тогда, когда это было необходимо для того, чтобы разрядить начинавшую сгущаться атмосферу. В менее ответственных ролях участвовали г‑жи Лилина, Савицкая, гг. Вишневский, Лужский, Москвин, Судьбинин и другие[[509]](#endnote-486). Их общее исполнение оживило пьесу, которую считают устаревшей и идею которой резюмируют заключительные слова Лоны: «Дух правды и дух свободы — вот столпы, вот устои общества!»

## 19. -Ф- <Н. Е. Эфрос> «Столпы общества» «Новости дня», М., 1903, 27 февраля

Пошлость — фея здешних мест.

Слова Тетерева[[510]](#endnote-487) просятся в эпиграф к театру Ибсена. Потому что в чем же главное содержание этого театра, как не в страстной, озлобленной борьбе с «мещанством, сузившим, окоротившим жизнь»? Из всех драм рвется стон, то негодующий, то больной, — «не по росту порядочных людей сделана жизнь». И «столпы общества» — те же «образцовые мещане, законченно воплотившие в себе пошлость»…

Вовсе не из суетного желания одеть по последней моде свой отзыв о только что сыгранных Художественным театром «Столпах» делаю я это сопоставление. Оно напрашивается. Ибсен хотел [сделать] свою пьесу именно такою. И, обжигаемый злыми воспоминаниями о тупом и жестоком захолустье Скине[[511]](#endnote-488), обозленный отношением к его «Штокману»[[512]](#endnote-489), — он гневно размахнулся, чтобы «ударить в лицо благопристойности» и заклеймить пощечиной «общество холостых душ».

Может быть, потому, что автор был особенно разгневан и хотел, чтобы было особенно больно, — удар вышел только шлепком. Таким, по крайней мере, кажется он на расстоянии десятилетий и стольких-то сотен верст. В «Штокмане», в «Норе», в «Росмерсхольме» Ибсен метит и бьет в сердце. И хлещет кровь из раны. С этой раной нельзя не считаться… От «Столпов общества» — только царапинки. Потому что они, думая сразить врага, лишь вередили [расчесывали] ничтожные прыщи на его теле. Потому что они, мечтая проложить широкий путь в жизнь правде, лишь сметали с дороги сор мелочей. А завалившие {329} путь камни остались нетронутые. Устои общества сгнили, — громко кричит автор. И занимается тем, что снимает с них поверхностную плесень. Да ее и ярые защитники старых устоев, фанатические враги новой правды, охотно признают только плесенью. И готовы скрести ее вовсю. Только бы другие, ублаготворенные этим назидательным зрелищем, не забирались до гнилой сердцевины… И когда Ибсен заканчивает пьесу словами, что истинные столпы общества — правда и свобода (мне показалось, что со сцены это прозвучало, как «правда и любовь»), — это очень эффектно и сильно, но это — не без подтасовки. Потому что в самой-то пьесе он расшатывал не устои большой лжи, а карикатурные мелочи захолустно-провинциального быта. Ополчась на «мещанство», он сам немножко крохоборствует, обличая элементарное ханжество, грошовое лицемерие, высокомерие глупца и сплетни кумушек. Эти маски не надо срывать. Они падают сами собою.

О, конечно, очень это прискорбно, что достоуважаемый консул Берник, из столпов — столп в захолустном городишке, отец города, согрешил с чужой женой, а вину свалил на чужие плечи, крадет чужую добрую репутацию, молчит в ответ на выгодную ему сплетню, спекулирует на земле и выпускает «Индианку» с прогнившим, лишь замазанным новою краскою днищем в бурное море. Но вы не сделаете лучшего подарка охранителю «столпов» и «устоев», как такого сорта обличением. Ничему не радуется и не рукоплещет так «мещанин», как поученью, что не надо таскать платки из карманов. От настаиванья на плоской правде только выигрывает глубокая ложь…

Может быть, понимать все эти маленькие очевидные пороки «столпов общества» символически? Они — в качестве лишь значков больших, коренных грехов и зол?.. Но, простите, такой обличительный символизм надо «высидеть». К таким отвлечениям чисто жанровый материал пьесы не дает ни оснований, ни поводов. Остается мелкий обличительный жанр, рьяно цепляющийся за пустяки, за давно отпетое.

И это выступает с особенно разительной рельефностью, когда сопоставишь «Столпы» с так недавно показанными с тех же подмостков «Мещанами». Как некоторые критики ни уродовали эту пьесу Горького, укладывая на прокрустово ложе бытовых картинок из мещанской жизни, — они ничего не могли поделать с широкою, многообъемлющею правдою этой прекрасной драмы. Она подбирается к сердцевине вопроса. Пусть даже правы те, которые старательно доказывают, что то, что ставится здесь на место «мещанства», — только грубо животная сила, и «настраиваются» новые люди жить совсем уж скверно. Не об этом сейчас речь. Но «фея здешних мест» показана во весь рост, в самой своей бесплодной душе, а не в мелочах ее проявления. А пьеса Ибсена всеми зубами вцепилась именно в них.

И потому, если бы «Столпы общества» были разработаны и гораздо удачнее, без помощи такого множества эскизных лиц, в которых путаешься, и с большею психологическою правдою или ясностью в главных персонажах, — они все-таки не овладевали бы серьезным вниманием и мало говорили настораживающейся при имени Ибсена мысли. Эта мысль избалована им, она требовательна к нему. Она знает его гордые вызовы, его дерзкую силу, его творческий размах. Она не раз билась в тисках его суровой логики, обжигалась огнем его правды. Она не раз дерзала хотеть с ним многого, большой правды, большой лжи — все равно. И в этих сереньких буднях ей так же скучно и душно, как Дине — в доме консула.

Когда читаешь пьесу, можно останавливаться на отдельных мыслях, разглядывать в намеках — старых ибсеновских знакомых. То отзвуки мотивов из предшествующих драм, то зерна, из которых вырастут {330} последующие драмы. Пожалуй, нигде Ибсен не был так эклектичен, как в «Столпах». И это придает чтению значительный интерес. Когда смотришь «Столпы» на сцене, которая всегда берет своим целым, а не отдельными фразами в диалоге или черточками в образах, когда внимание торопливо поспевает за движением действия, — этот интерес отпадает почти совсем. И остается та обличительная картина, которая неинтересна, так как мелок очень уж масштаб да чисто внешняя занимательность. Она есть, бесспорно. По фабуле «Столпы» — одна из самых богатых ибсеновских пьес. Ей кое в чем может позавидовать сам Скриб[[513]](#endnote-490). Говорю это вовсе не в упрек. Напротив, занимательно веденная интрига, то, что Тургенев звал «выдумкою», и чем так были сильны французские мастера драмы, — отчего от нее открещиваться? И у нее — свои права, вполне законные. Мы за последние годы так отвыкли от «интриги», от фабулы в пьесе, что иной раз, случайно встретившись с этим былым, теперь загнанным и оклеветанным другом воображения, вот как обрадуешься. Милости просим! Но, как ни радуйся, всерьез всех этих страхов из-за того, отойдет или нет «Индианка», уедет на ней или нет маленький Олаф и своей гибелью заплатит ли за козни отца Берника и так далее — всерьез всего этого уже не примешь. Разучились принимать. И от того, что на этом — марка Ибсена, дело не выигрывает, а проигрывает. Тут просто «интрига», а зритель все думает, — уж нет ли здесь «символа». Как будто — мелодрама… А вдруг — идея?.. И это, я думаю, для большинства парализовало занимательность.

В ночной заметке о премьере[[514]](#endnote-491) я уже останавливался на исполнении главной роли и отмечал великолепную внешность, приданную Бернику К. С. Станиславским. Первый его выход обещал очень много. В лице, в фигуре, в жесте чувствовался человек большой воли, делатель своей жизни. Чувствовалось, что Берник — энергия и ум, самоуверенность и уменье хотеть. Смущал лишь англо-русский говор норвежца. И казалось, что вот‑вот сорвется, совсем уж ни к чему «o, yes». Берник побывал в Лондоне, и, может быть, у норвежца — шик и принадлежность превосходства над толпой, чтобы была «вся аглицкая складка». Пожалуй, в Норвегии эту деталь и оценили бы. У нас, где пьеса идет в переводе, это, конечно, не только ни к чему, но, простите, совсем не умно. Ну да что об этом толковать! Г. Станиславскому простая русская речь, не подкрашенная инородческим говором или иностранным акцентом, кажется скучною. Ну, что хорошего и интересного? Все так говорят. И в этом своем вкусе талантливый артист крепок. Его не сдвинешь с этой позиции, к которой его привела очень правильная мысль, что сценические образы надо индивидуализировать, что актер должен уходить от себя. Ну, значит, гримируя лицо, он должен гримировать и свой голос, и самую речь… Сколько образцов такого «грима» дал уже г. Станиславский и, следом за ним, руководимые им артисты. От «жаргонящего» Шейлока до «цокающего» Бессеменова и «окающего» Костромского[[515]](#endnote-492). И каждый раз это только портило, но все-таки не разубеждало К. С. Станиславского в настоятельной необходимости грима произношений. Надо и помириться…

Первую половину роли г. Станиславский вел отлично. Интересно, ярко, цельно. Может быть, следовало бы дать намек на будущее, на перерождение. И был момент, когда что-то как будто мелькнуло, еле‑еле, в движении глаз. И пропало. Но это, конечно, сознательно. Г. Станиславский хочет [показать] покаяние Берника, его перелом, как внезапный результат сильнейшего душевного потрясения. Моментальное просветление, как бывает моментальное помешательство. Ужасная {331} весть, что сын уехал на обреченной Берником на гибель «Индианке», перевертывает все вверх дном в душе «столпа», — и он перерождается. Бесспорно, можно выводить просветление Берника и из этого потрясения, из припадка безумного отчаяния. Но самый припадок не удался артисту. Он был передан чисто внешне. Очень крикливо, с метанием и сокрушением вещей. Но это была «игра». Я думаю, г. Станиславский вообще — не артист бурных вспышек. А на этот раз он был еще как-то особенно холоден и не экспрессивен. Он усиленно звал к себе темперамент, — темперамент не пришел. А перерожденный Берник был у г. Станиславского не гордый, не нравственно торжествующий, как, по-моему, необходимо, а пришибленный, приниженный, и звучали покаянные слезы вместо «гимна победного». Берник победил себя и, говоря его же словами, «спас лучшее в себе». Он обрел новую, гордую правду. Раскаяние — лишь, так сказать, источник, а доминирующее настроение — торжество. Гнули душу, — душа выпрямилась и далеко отшвырнула все, что ее сгибало. Этого не было. Было минорно, и это было совсем не по Ибсену. И поэтому финальное благополучие казалось слащавостью. А нужно такое впечатление, точно взошло после долгой ночи солнце, и растаяли тени, и пламенеют восток и сердца сильных.

Нечто в этом роде хотела показать в своем перерождении г‑жа Лилина — жена Берника, в которой вдруг заговорила Нора[[516]](#endnote-493). Да и вообще артистка свою роль вела хорошо, выдержанно. Не ее вина, что вплоть до перерождения ни один намек не выдает в ней родную сестру Норы, что она — идеальный «столп» мелкодобродетельного общества. Так уж распорядился автор. Но в Бетти г‑жи Лилиной чувствовалась все время деликатность женской души, ее поэзия, даже когда она в унисон с «обществом» ханжила, морализировала. Из этого прекрасного родника всегда может родиться великое и прекрасное. И от того перерождение Бетти принималось мною как правда, хоть и неожиданная.

Были выдержанность и стиль и в игре г‑жи Книппер[[517]](#endnote-494). Американская «феминистическая» резкость смягчалась юмором. Более или менее чуялась и драма разбитого сердца и оскорбленной любви. Только зачем артистка все более уходит в эту странную манеру — говорить подчеркнуто, так сильно работая нижнею челюстью? Это много ей портит.

Остальные исполнительницы играют или неинтересно, или слабо. Кое в ком — еще совсем ученическая неумелость. Зачем театр так торопится пользоваться в ответственных ролях неустоявшимися силами, не нажившими еще и элементарной сценической техники? Впрочем, у г‑жи Халютиной, играющей маленького Олафа, есть несколько очень милых, искренних интонаций. Только в первом акте — очень уж деланная детскость.

Характерен рамоли Гильмар в исполнении г. Качалова. Много юмора, но есть и карикатура. И совсем не удался Иоганн, который в пьесе — представитель индивидуалистического начала, самодовлеющей личности. Нервный, порывистый, кипучий, — он в изображении г. Лужского смотрел каким-то байбаком, недорослем, совершенно неопределенных лет. Ни внешние данные г. Лужского, ни свойства его артистической личности, менее всего — огневой, удалой и страстной, совершенно не подходят к роли «американца». Дать ее ему было большой ошибкой. И такой же ошибкой было одеть его в костюм, который при его фигуре делал г. Лужского смешным. Такого Иоганна как-то нельзя было принимать всерьез… А ведь его значение в идейной структуре пьесы — важное. Он — антипод Берника, вообще «столпов». Он — тот, кто к счастью идет не окольными путями фарисейства и благопристойности, расчета и заигрываний со сплоченным большинством, а прямо и напролом. Все {332} симпатии автора — на его стороне, еще больше — того жизненного начала, которое он должен представлять.

Художественный театр ставил «Столпы» в поте лица, чрезвычайно старательно и добросовестно, напряженно заботясь о норвежском стиле. Даже слегка переборщил в этих почтенных добродетелях. Получился этакий норвежский baroque [барокко — фр.]. Весьма затейливо и прелюбопытно, но не всегда в согласии с логикой вещей…

Я в Норвегии не был, но думаю, что и там все-таки строят дома так, чтобы было хоть относительно уютно жить. В доме консула Берника жить крайне неудобно. Он не признает промежуточных стен даже между такими враждебными комнатами, как столовая или гостиная, где идет дамская болтовня, и рабочий кабинет, где выправляются судовые паспорта. И потом, я думаю, в этом доме-фонаре должно быть очень холодно. Его бы на Ривьеру, а не в студеную Норвегию. А роскошь его, мне кажется, не совсем к лицу ни захолустью, оставшемуся в стороне от железной дороги, ни чопорному, парадирующему скромностью и воздержанием, кругу, в котором первенствуют чопорные супруги Берник, ни к их зашнурованной морали. Не их это «стиль». Скорее — декадентствующего мецената. Г‑жи Хольт и Люнге, которые делают в городке общественное мнение, осудили бы его также сурово, как «два званых обеда в неделю». Дом Берников рисуется мне с низкими потолками, хмурыми стенами, скучно-правильно расставленными, точно вросшими в пол стульями. На негостеприимных, тяжелых спинках — скучные, как речи магистра Рерлунда, вязаные салфеточки. Все в обстановке нестерпимо благопристойно, и никаких «поэтических вольностей».

Художественный театр всегда стремился и умел объединять общностью характера обстановку и идущую в ней жизнь. Он чувствовал и давал чувствовать психологию неодушевленного. Что бы ни говорили театральные староверы, она — не quantité negligeable [пустяк — фр.]. Художественный театр, в пылу новаторского увлечения, порою переоценивал ее. Зато часто давал по этой части шедевры. Но на этот раз, может быть — увлекшись внешнею занимательностью сложного двухэтажного павильона, не угадал «души» обстановки. Характер декоративной рамы и характер вправленной в нее картины разошлись. Жизнерадостность на место гнета, затхлости, жесткой правильности…

Частности самой постановки очень и очень хороши, без рутины и без новаторства. Кое‑где вводила в mise-en-scèn’ах в соблазн лестница. Излишне часто пользуется ее услугами режиссер при планировке сцен и размещении персонажей[[518]](#endnote-495). Добрая половина разговоров ведется при ее благосклонном участии. И слишком уж много ходят по ней взад и вперед. A la longue [В конце концов — фр.] это надоедает, начинает злить. «Опять полез на лестницу!» Иногда только для того, чтобы сейчас же сбежать вниз… Но это — мелочь, хотя не лишенная характерности. Она говорит, что и разнообразие, — конечно, для него введена лестница, — может быть монотонно. Еще маленькое указание. В четвертом акте квартира Берника декорирована флагами и тому подобным. Это уж совсем по недоразумению. Ведь чествование консула должно носить такой характер, как будто оно для него — неожиданность… «Толпа должна увидеть счастливую семью, застигнутую врасплох»… Это очень характерная для изображаемой среды деталь. Ипокритствуют [лицемерят] даже в этом. Но раз так, как же с этим примирить флаги и тому подобное? Не кажется вам, что, когда очень уж много раздумывают и выдумывают, перестают видеть самые простые вещи…

## **{****333}** 20. Homo novus <А. Р. Кугель> Открытие спектаклей Московского Художественного театра. «На дне» М. Горького «Петербургская газета», 1903, 8 апреля

«На дне» М. Горького, при всех достоинствах своих, производит на меня впечатление произведения искусственного и фантастического. У немцев пьеса идет под названием «Nachtasyl»[[519]](#endnote-496), то есть ночлежка. Я не бывал в ночлежках, но не допускаю возможности, чтобы ночлежки представляли собою философский притон, то есть чтобы все те, которые, допытываясь смысла жизни, дошли до философского отрицания, забрались с ногами на костылевские нары и оттуда вещали миру правду[[520]](#endnote-497). Что такое отрицание и такое отношение к основным вопросам может вытекать из жизни босяков, их поступков, их соседства с богатою, пышною и материально обеспеченною жизнью — это вероятно и даже несомненно. Но чтобы они сами были одновременно и жертвами, издающими стон, и философами, этот стон обсуждающими, — этому я не верю и считаю это нехудожественным морализированием, искусственным порождением дидактической и даже рисующейся этим дидактизмом мысли.

И на всем протяжении пьесы эта искусственность преследует меня. Я верю, что Пепел любит Наташу и мог бы с ее помощью выйти из «на дне», но не верится, чтобы он все это так формулировал, как он формулирует. Верю, что Лука мог помешать убийству и каждому, чем можно, помочь: бывают такие люди, лукавые, хитроватые, даже эгоистические, но «легкие», то есть способные, благодаря счастливым свойствам своего характера, облегчить тяготу, «нуду» жизни. Но чтобы у беспаспортного бродяги это замыкалось в систему философии, чтобы жизнь его слагалась из притч и поучений и чтобы эти притчи и поучения привязали к нему обитателей ночлежки, а не наоборот, отвадили — этому я не верю. И актер мог повеситься, но не потому, что его заняла критическая мысль. И Настя, конечно, говорила барину: «Не было кареты, не было деда, ничего не было!», и эта сцена лучшая в пьесе, и художественная правда ее вне спора. Но я сомневаюсь, чтобы, сказав, «не было деда, ничего не было!», Настя прибавила: «Видишь, как тяжело, когда человеку не верят».

Во-первых, для этого Настя должна быть аналитиком, а не пьяной проституткой, а во-вторых, когда человек в исступлении, связь причин и следствий представляется ему совсем не в таком виде, как на взгляд постороннего наблюдателя и психолога. М. Горький как будто боится, что читатель сделает неправильный вывод, и немедленно подсказывает ему его. Оттого в этой пьесе г. Горький напоминает больше демонстратора, стоящего позади экрана и объясняющего картины волшебного фонаря, чем художника. И потому местами скучно, местами не вполне понятно и, в общем, фантастично.

«Бывшие люди» Горького, вероятно, знакомы читателям. Это — очень сильный и свежий рассказ. Описывая, Горький мог дать настроение не только речами действующих лиц, но и характеристикою их, изображением среды и обстановки. В самом начале рассказа, описывая предместье, где был расположен ночлежный дом, Горький говорит, между прочим: «Подслеповатые окна глядели, как жулики». Это — {334} прекрасный образ, дающий сразу яркое представление о домах, об их обитателях, о всей среде, в которой протекает повествование. Дар описательный, дар смелой характеристики и, самое главное — всюду проявляющаяся яркая субъективность автора — вот что составляет прелесть таланта Горького. Но он нисколько не драматический писатель, то есть способный в сильном движении страстей изобразить человеческую жизнь, оставаясь сам в стороне, свидетелем драматического действия, и обладая настолько самообладанием, чтобы не высовывать головы и не подавать действующим лицам как раз те реплики, какие ему нужны, по ходу его собственных мыслей.

Действующих лиц, в тесном смысле этого слова, в «На дне» очень мало: Пепел, Василиса, Наташа, пожалуй, Лука и Сатин (по крайней мере, в том смысле, что они резюмируют какую-то мысль автора). Все же прочие — обстановка. Могло бы быть два барона, две Насти, двое Алешек и так далее. Все они разговаривают, подчас метко и характерно, но между ними нет взаимоотношений, дающих сцепление характеров. Они живут бок о бок, а не слитно. Бок о бок живут миллионы людей, но назидательно и интересно существование людей, взаимно друг от друга зависимых и взаимно друг на друга влияющих, а не просто сосуществующих. Они не поставлены в связь психологическую и причинную. Их объединяет только гостеприимный кров костылевской ночлежки. Что захватил невод — то и вытащил на берег автор. Ничего не изменилось бы в пьесе, если бы вместо татарина был столь же живописно нарисованный еврей, вместо «ундера» — отставной лакей, вместо бывшего актера бывший чиновник или если бы все они были в придачу к тем, кто есть. А между тем «из песни слова не выкинешь», да и не прибавишь…

Идя по ложной дороге в художественном смысле, М. Горький в то же время идет по самой верной дороге дешевого, временного успеха. Резонерство, особенно туманное, особенно облеченное в дымку таинственной недоговоренности, особенно во вкусе модных теорий, всегда имеет большой успех, если исходит от талантливого и популярного писателя. Но по существу, что такое философия Сатина — «человек выше сытости»? Это или банальная мысль, что есть нечто высшее, чем материальные блага, или нечто совершенно несуразное, по сравнению несравнимого. А все эти «любить живых надо», «вовремя человека пожалеть хорошо бывает», человек должен уважать себя и прочее, которыми переполнены речи Луки?

Я, впрочем, не намерен спорить по существу проповедуемых идей с М. Горьким. Допускаю, что пьеса — «гимн человечеству», как раскричали ее в Москве[[521]](#endnote-498). «Человек — это звучит гордо», — восклицает Сатин. Прекрасно. Согласимся, что «все для человека» и что «человек — это я, ты, Магомет, Наполеон», что эта перефраза ницшеанского «человеческое, слишком человеческое» — и нужна, и верна, и интересна. Но от художника можно и должно требовать, чтобы «человек звучал гордо» не в монологе Сатина, но чтобы он звучал так во всем, чего касается автор, чтобы этот гордый, победный звук вытекал из жизни, а не только из речей героев. Жизнь же ночлежки — это, наоборот, «человек звучит унизительно», потому что проститутки, шулера, пьяные драки, отсутствие сострадания к умирающим (смерть Анны), убийство, грязь, пьяные лохмотья и вонь, которою разит ночлежка Костылева, — это обстановка и жизнь человека, доведенного до зоологического существования. Человек звучит гнусно, а не гордо. И конечно, говоря о том, что «все для человека», Ницше имел в виду не бродяг, сутенеров и убийц.

Художественный театр умно поставил пьесу Горького: в меру грязно и достаточно {335} оживленно, чтобы скрыть длинноты медлительных разговоров. Несмотря на некоторые частные погрешности, нужно сказать, что режиссеры не затемнили, как с ними случается, а выделили, по возможности, замысел автора. Пауз, излюбленных в Художественном театре, почти нет. Темп быстрый и бодрый, ненужных подробностей и «режиссерских дивертисментов» мало, и что есть, то не мешает впечатлению.

Когда открывается дверь ночлежки во внутренние комнаты, доносится писк грудного младенца, всякий раз аккуратно. Мне говорили, что будто бы звук этот достигнут граммофоном. Одного из грудных младенцев (может быть, даже принадлежащего к составу труппы) заставили пищать в фонограф, и потом навсегда запечатленную симфонию писка стали давать каждый спектакль. Хороша декорация третьего акта — двор ночлежки, с облупившимися кирпичными стенами. Говорят — опять-таки не знаю, насколько верно, — что пьеса была написана в одной декорации, но в Художественном театре нашли, что это однообразно[[522]](#endnote-499).

Пьеса смотрится, откровенно говоря, с немалой скукой, особенно первые два акта, лишенные движения и без «финалов под занавес». Немного захватывают третий и четвертый акты. Я говорю «немного», имея в виду себя. На галерее же в конце 3‑го акта послышались истерики, и такие громкие, кликушеские, какие мне не приходилось слышать в театре. Некоторые дамы, боясь заразительности истерии, оставили поспешно места. Был момент, когда казалось, придется опустить занавес. Однако все уладилось, и акт докончили под гром аплодисментов, чему больше способствовало возбужденное от истерик состояние, нежели заражающая сила исполнения.

Исполнение… Что сказать о нем? Оно очень слабое, любительское, искусственное. За исключением г‑жи Муратовой (Василисы), местами дававшей искреннее чувство, местами же впадавшей в грубый мелодраматизм, г. Грибунина, прекрасного «ундера», г. Вишневского, добропорядочного татарина, и пожалуй, г. Станиславского, хотя неверного по замыслу и исполнению, но, по крайней мере, не пыжившегося Сатина, — все остальные ходили, как ряженые, и говорили, как чревовещатели.

Одни очень хорошо нарядились и чревовещали, как г. Качалов — Барон, другие — похуже, но ни у кого не было естественного, свободного, легкого, беззаботного, как жизнь, и грандиозного, как истинное создание искусства, тона. Я не хочу этими замечаниями отнять дарование и способность у актеров и актрис Художественного театра. Нельзя отрицать, что г‑жа Книппер очень хорошо играет свою роль «В мечтах», но вместо Насти у нее вышло басящее и ненатурально неподвижное, мертвое лицо. По-видимому, нервный актер г. Харламов — Пепел, но вся роль у него вышла изломанной, издерганной, разорванной на клочки, раздавленной режиссерскою десницею, требовавшею не того, что может дать актер, но того, что хочется режиссеру.

Г. Москвин[[523]](#endnote-500) не лишен юмора, но его акцентированный не то на костромской, не то на ярославский лад говорок, с беспрестанным подчеркиванием, убивавшим мягкость и естественность переходов, в конце концов дает впечатление скучного и однообразного причетнического чтения[[524]](#endnote-501)…

И так далее. Все исполнение рассчитано на внешность, ловкость приемов и разнообразие штук: г. Станиславский все время делает пируэты — почти что балетные; г‑жа Книппер водит ладонью по лицу; г. Харламов ложится животом вверх и прочее.

Вместо пируэтов же и танца живота — надо дать просто сценическое воодушевление, правдивое и честное. В этом вся задача искусства, и этой правды Художественный {336} театр не дал в «На дне», как не дает и в других пьесах, несмотря на тьму изысканности, вкуса, ума, выдумки и подчас тонкого понимания «вещественных знаков невещественных отношений».

Я говорю теперь, что говорил в прошлом, в третьем году. J’y suis et j’y reste[[525]](#footnote-26). Но и Художественный театр может сказать о себе, что он верен своим взглядам, упорствует в них и что публика венчает его успехом. Что значат замечания критики, когда действительность против них. Только действительность разумна, сказал Гегель[[526]](#endnote-502). Не правда ли?

## 21. Смоленский <А. А. Измайлов> Театр. Московский Художественный театр. «На дне» Горького «Биржевые ведомости», СПб., 1903, 9 апреля

В чтении сцены Горького не производят большого впечатления. Моментами они вызывают даже впечатление скуки. Надоедают десять философов в босяцких отрепьях, вещающие на темы о правде, счастье, жизни, смерти. В картинах нет стержня, вокруг которого мерно и плавно вращалось бы действие стройной, правильно нарастающей и развивающейся драмы страстей. Нет драмы, нет движения, нет главного героя. У каждого из действующих лиц своя будничная трагедия, которая не переплетается с трагедиею других. Тон душевного настроения дан почти для всех в самом начале сцен. Актер мог бы с одинаковым правом удавиться в первой картине, как и в четвертой, и Пепел убить Костылева гораздо ранее. И достаточно бегло взглянуть на «героев» пьесы, чтобы тотчас с безнадежностью увидеть, что они уже конченные люди, и никакие силы неба и земли не помогут им выбраться с их окаянного «дна», и никакого нарастания их душевной драмы не может и быть. Если это отсутствие движения и настоящего драматического замысла в пьесе вместе с дидактическим философствованием босяков заставляет при чтении перелистывать книжку с мыслью, скоро ли конец, — то не выйдет ли того же и на сцене? Покроет ли эти дефициты своим исполнением превосходная московская труппа? Подпишет ли петербургский зритель, более спокойный и менее влюбленный в московских мейнингенцев, восторженный приговор москвичей, выразившийся в сплошном газетном панегирике и вызовах автора чуть ли не до ста тридцати шести раз после первого представления?

И у нас, оказывается, успех. Но успех, в сущности, не выходящий из ряда успехов, и, во всяком случае, с большими оговорками. Изумительная по тщательности и выдумке постановка, очень хорошее исполнение многих артистов покрывают многие минусы сцен. Но все-таки все время чувствуется, что это не драма, что здесь нет гвоздя, не ясно, почему первая картина стоит не на месте второй и вторая не на месте третьей, и зритель выходит после каждого антракта не с впечатлением драмы душ, но с впечатлением угнетающего фона, на котором развертываются картины одна другой безотраднее, грубее и мрачнее. В конце концов становится не {337} по себе, нудно, тяжело, если хотите, возникает даже ощущение какой-то духовной тошноты. Слишком много жесткости, бесчеловечия, стонов, ругательств. Слишком много озверевших людей. Бывает ли так в жизни?

Такое чувство получилось бы у вас, если бы, выйдя на улицу, вы попали разом на какой-то искусственный подбор мрачных и отвратительных явлений: тут кого-то переехал рысак, там взваливают на извозчика разбившегося пьянчугу, тут отправляют в часть совершенно пьяную проститутку. Этого довольно, чтобы испортить настроение. И это почти совсем то, что показывается в «На дне», — истерические вопли обваренной кипятком девушки, стоны умирающей слесарши, убийство старика, истерический надрыв Клеща, воющего о своей недоле, и над всем этим, как отходная, заунывный мотив окаянного гимна «Солнце всходит и заходит», рожденного тюрьмой и каторгой… Художественно ли это битье по нервам извозчичьей оглоблей? На минуту, в конце третьего акта, и сцена, и зал превратились в какой-то бедлам. В ответ на истерический вопль г‑жи Андреевой, изображавшей обваренную Наташу, откуда-то из лож раздался уже совершенно неподдельный крик бившейся в истерике зрительницы. Еще и еще и, очевидно, уже из другого места. В креслах началось волнение и движение. На минуту прекратилось действие на сцене, и казалось, под шум публики, не то требующей перерыва, не то пытающейся успокоить слишком впечатлительных, — сдвинется занавес… И уж хорошо, что обошлось без этого.

Московская труппа дает полнейшую сценическую передачу картин Горького, вплоть до его последней ремарки. За тон пьесы, за ее колорит, за сгущенную атмосферу ругани, кровопролитий, стонов и воплей они, разумеется, всего менее ответственны. Выдерживают артисты и дух пьесы: вся она как бы какая-то квинтэссенция босячества. В ней все как-то сгущено и искусственно скомбинировано для определенных показаний: говорят босяки не просто, а квинтэссенцией босяцких речей, и нет у них словечек в простоте, а всё подстроенно-остроумное или философски-глубокомысленное, характерное и типичное. И именно такую квинтэссенцию дают актеры в своей игре, и это главный общий недочет исполнения. Сатин (г. Станиславский) не только вечно жизнерадостен и весел, но и не ходит иначе, как подплясывая, а рубищем своим явно кокетничает и свое «вышедшее из употребления» пальто то подбросит, то встряхнет. Не носят, а *показывают* свои обноски и опорки и остальные босяки. Кто-то из обитателей ночлежки — кажется, Лука — демонстрирует публике грязные тряпки, похожие на онучи, и иллюзия столь сильна, что вы почти обоняете их зловоние. Васька Пепел (г. Харламов) такой сверхзлодей, что злодейство смотрит в каждую дыру его заплатанной одежонки, и он не ходит, а бегает, беззвучно, как змей, и извиваясь, как змей, от поры до поры странно выпячивая живот. И у Актера — вечный каратыгинский надрыв в голосе, и у Клеща — в каждом звуке трагедия. В игре некоторых исполнителей чувствуется точно переученность и отсутствие свободы и естественности. Это то, что называется переигрыванием. Они не говорят свои слова, а подносят их, подчеркивают иногда тройною чертою или вещают, как Актер (г. Громов). И чувствуется не «нутро», а выучка. Конечно, это не раздражающее и портящее впечатление переигрывание провинциального лицедея или неопытного любителя. Это ошибка умного и талантливого актера. Но все-таки ошибка.

И, конечно, она мало понижает общее исполнение и ничуть не исключает возможности ни превосходных моментов, ни изумительно выдержанных типов. Великолепный, например, Лука — г. Москвин. {338} Какая богатейшая гамма интонаций, как прекрасно выдержан своеобразный говор и какое настоящее духовное воплощение облика русского человека из категории Акимов и Каратаевых[[527]](#endnote-503)! Было бы жутко смотреть пьесу Горького, если бы среди людей изображенной им ямы, потерявших все человеческое, не звучало слово Луки. Если устранить излишние подчеркивания г. Станиславского, его Сатин — живой образ. Истинный художественный комизм проявил г. Качалов. В его Бароне в каждой ноте голоса угадывался действительный старый прожигатель жизни, от которого, увы! — «остались одни пустяки». Идеально продуманы актером все детали игры: положительно нельзя было без смеха смотреть на Барона, когда он, после уличения в шулерстве, репетирует передергиванье карты. Вечно повышенный, вызывающе обиженный тон, взятый г‑жою Книппер для Насти, превосходно подмечен и удивительно передан. И Лука, и Барон, и Сатин, и Настя, и унтер, которому, очевидно, льстит заявление об его «еройском» виде, и татарин (г. Вишневский), и Бубнов (г. Лужский), и Костылев (г. Бурджалов) — все это образы, которые едва ли уже забудешь.

Совсем не удовлетворяет Актер (г. Громов). Это не тип актера. И он ежеминутно переигрывает, как и г. Харламов (Пепел). Точно оба они из другой труппы. Правдива и мила г‑жа Андреева (Наташа) и жизненна г‑жа Муратова (Василиса). У г. Загарова (Клещ) силен и захватывает момент надрыва в 3‑й картине.

Поставлены картины Горького с тем вкусом, тактом и художественным взмахом фантазии, какие отличают «московских художников». И шарманка, стонущая на дворе, и доносящиеся издалека гудки, и пар или табачный дым, волнующийся в световой полосе ночлежки, и плач ребенка — все создает полную иллюзию. Двор, куда выходят окна ночлежки, живо воссоздан, и его каменная стена — точно экран, на котором до ужаса рельефно выступают фигуры погибших людей. И истинно зловещими нотами звучит песня о солнце, которое всходит и заходит, но не заглядывает в углы подвала. Такие детали скрашивали несколько скучные первые два акта, где люди не действуют, а резонируют, и четвертый, где интерес снова никнет. Третий акт с истериками на сцене и в зале вызвал шумные аплодисменты. Что здесь больше понравилось — первое или второе — решать не беремся. Но после этого вызвали даже автора, не бывшего в театре. Очевидно, среди нас до сильных ощущений — «есть тьма охотников, — мы не из их числа». Театр, где кричат во весь голос на сцене и в ложах, слегка напоминает сумасшедший дом. В этом, конечно, опять ничуть не виноваты исполнители.

Г. Станиславскому подносили венки — первый с надписью: «Добро пожаловать». Принимали всех вообще гостей тепло и дружественно.

Второй спектакль художественной труппы — «Дядя Ваня» прошел во вторник, 8‑го апреля, с огромным успехом. Он ничуть не меньше, чем в первый приезд к нам превосходной труппы г. Станиславского, хотя на этот раз среди зрителей была добрая половина знакомых с пьесою в том же исполнении. Очаровательная игра, могучее впечатление. Два слова подробностей — завтра.

## **{****339}** 22. Solus <К. И. Арабажин>[[528]](#endnote-504) Московский Художественный театр «Новости и Биржевая газета», СПб., 1903, 9 апреля

«На дне», картины М. Горького. Первое представление «На дне» в исполнении труппы г. Станиславского состоялось вчера.

Преувеличенные ожидания и шум, поднятый в печати по поводу этой пьесы, не прошли бесследно, и нужно признаться, что вчерашний спектакль многих разочаровал.

Первые два акта закончились довольно жидкими рукоплесканиями. Третий акт, благодаря ультрареальной игре г‑жи Андреевой, завершился несколькими истериками в публике и поднял настроение. Четвертый акт был лучше первых двух, но все же вел на убыль общее впечатление.

Артисты г. Станиславского выступали в 51[[529]](#endnote-505) раз, быть может, пьеса успела им надоесть, явилась потребность в новых подробностях, в разработке мелочей, необходимое для игры вдохновение, и искренние порывы воодушевления уступали место привычке, превращавшей игру в труд, почти машинальный. Это нужно отчасти иметь в виду, при оценке исполнения «На дне».

О самой пьесе Горького нелегко говорить в короткой рецензии, особенно ввиду истеричности «друзей» и «врагов» даровитого писателя.

Крайности восторгов вызывают и противоположную крайность, и в пьесе не видят и того хорошего, что в ней есть.

Прежде всего, нельзя не припомнить целую галерею русских и европейских предшественников и отцов героев Горького. Уже у Крестовского (не говорю уж о Достоевском), в «Трущобах» намечены типы подвала и выведены подонки общества[[530]](#endnote-506). Начиная с Байрона[[531]](#endnote-507), писатели опоэтизировали героев из мира нищеты, преступности и полного разрыва с «порядком» и «законом». Самый термин «босяки» появился лет 20 тому назад в одной повести М. Белинского[[532]](#endnote-508).

Вероятно, не многим также известно, что существует превосходный рассказ из галицко-малорусской жизни лучшего современного писателя Ивана Франка[[533]](#endnote-509), под тем же названием: «На дне».

Небезынтересно было бы сравнить эти два произведения, да, кстати, выяснить, знакома ли г. Горькому повесть Франка, появившаяся лет двадцать тому назад.

Итак, в картинах Горького многое вовсе не ново, и те, кто накидывается на нашего писателя с пеною у рта, нападают на то, что давно признано и получило право гражданства в литературе. По ужасу реализма и грубой беспросветности картин темное царство во «Власти тьмы» не уступает пьесе Горького, а скорее превосходит ее.

Существует мнение, что г. Горький идеализирует своих героев-босяков, что они для него — положительные типы.

Такие мнения мне кажутся не вполне основательными. Босяки Горького прежде всего больные, безвольные люди, озлобленные, страдающие, изломанные победной колесницей жизни, сурово и безжалостно давящей «побежденных».

Представьте себе свинцовую огромной тяжести плиту, под которой хрустят человеческие кости, течет кровь, слышны стоны и проклятия умирающих, душу надрывает ужасный хрип судорожно, но безнадежно порывающихся к счастью и правде неудачников, обреченных, однако, на медленную, мучительную, неизбежную смерть.

И мимо этой плиты и поверх нее проходят люди довольные, сытые, равнодушные, {340} исполненные презрения к гибнущим, — люди труда и порядка.

Вот что рисует нам Горький, и вся его пьеса есть вопль благородного сердца в защиту больных и страдающих людей, гибнущих вследствие своей неприспособленности к жизни и общественной черствости.

Босяки Горького — не герои: они не строители жизни, не люди дисциплины и труда, это бессознательные анархисты, роль которых вполне отрицательная — вечно являться укором обществу; они изнанка жизни, обратная, непоказная сторона наружно блещущей культуры. Но они все же люди, они несчастны, они страдают, они жаждут тепла и участия, в них не угас «человек», и чувство человеческого достоинства возмущено в них картиной общего безучастия.

Когда мы видим человека, сломавшего на улице ноги, мы подбегаем к нему и ведем его в больницу, отчего же мы равнодушны к этим больным, несчастным людям и позволяем им гибнуть на улице в жестоких страданиях?

Вот мысль, которая является у всякого нравственно здорового человека при виде ужасных картин Горького, и главная заслуга писателя именно в том и заключается, что он будит «чувства добрые», возбуждает общественную мысль, громко и негодующе взывает к помощи и нравственной поддержке погибающих.

В чем трагизм пьесы? Именно в этой безвыходности страдания, на которое обречены живые люди.

Что объединяет этих людей: жалкая «ночлежка» и отверженность от общества.

Во всем остальном — это чужие друг другу люди: барон и татарин-князь, бывший актер и слесарь, шулер и городовой — все случайно объединены картежной игрой, водкой, несложными романами и ненавистью к полиции.

Жизнь была для этих людей жестка и не всегда справедлива; она безжалостно выбросила их за борт, на дно, в помойную яму и забыла о них. И вот, они копошатся там, задыхаясь от вони и грязи, мечтают о целях жизни, о лучшей жизни, медленно разлагаясь и физически, и нравственно.

Перед ними выросла, как перед прокаженными Андреева, «стена», и тщетно обагряют они ее своей и чужой кровью в поисках лучшего[[534]](#endnote-510).

Как «бедный Генрих» у Гауптмана[[535]](#endnote-511), эти прокаженные не утеряли жажды жизни, они резонерствуют, мечтают, богохульствуют, пока наивная и вечно чистая Оттегеба[[536]](#endnote-512), символ любви, не раскроет наконец им своих объятий и не спасет от гибели. Пьеса Горького — призыв к любви и жалости, призыв талантливый и искренний, может быть, вопреки философским намерениям автора. И кто относится к г. Горькому без предвзятости, тот не может не чувствовать этого.

Г. Горький завел нас в ночлежный дом, и, право, это уж не так плохо. Кто из нас, читатели, был там, кто подходил к краю холодной и злой ямы, где стонут люди?

Босяки г. Горького усердно ищут правды, сыплют меткими афоризмами, обнаруживают по временам большую начитанность. Этому не следует удивляться: ведь мы имеем дело с «бывшими» людьми: Барон, Сатин, Актер стояли довольно высоко на лестнице социальных привилегий и могли многое знать.

Наконец, босяки, при равнодушии к «честному» труду, зачастую увлекаются чтением, которое отрывает их от печальной действительности, они не прочь заняться и политикой, и даже философией. Ведь вышел же из этой среды сам Горький. Правда, ему помогли три вещи: талант, здоровая натура и удача, главное, конечно, удача, а кто знает, сколько неудачливых Горьких засосало дно жизни!

Невольно я вспоминал вчера чуть ли не четырехсотое представление «Ткачей» Гауптмана, которое видел я год назад в Берлине в «Deutsches Theater»[[537]](#endnote-513). Несомненно, там впечатление было куда сильнее, прямо {341} потрясающее, но это и вполне понятно. Там перед нами развертывалась тяжелая драма из жизни людей труда. Весь трагизм среды заключался там в этом медленном умирании честных, добросовестных тружеников, прикованных к ткацкому станку, рабов промышленности, жертв общественного эгоизма. И какой жестокий удар идеям порядка и дисциплины наносит там шальная пуля, которая убивает в первую голову не восставших ткачей, а именно — трудолюбивого и честного старика, оставшегося за работой вопреки всему и всем…

Наше сочувствие склоняется на сторону гибнущих рабочих, а не развинченных босяков, и это вполне понятно, но и босяки — люди; они жертвы общественного настроения, и общество не может не нести за них ответственности.

В «Дне» Горького есть и положительное лицо, новый тип в его творчестве — странник Лука, проникнутый, несмотря на свое темное прошлое, чисто христианской любовью к ближнему. Среди озверелых людей Лука вносит мир и тишину, он успокаивает и согревает озябшие сердца, поддерживает замирающую жизнь спасительной ложью (мотив, заимствованный из «Дикой утки» Ибсена).

Лука — хорошо задуманный и этнографически правдоподобный образ. Г. Москвин играет Луку очень талантливо, но, к сожалению, недостаточно глубоко и вдумчиво. Его исполнение какое-то юркое и жидковатое, не хватает «философии». Очень недурна Наташа — в исполнении г‑жи Андреевой; но конец третьего акта проведен ею с таким потрясающим реализмом, который едва ли уместен на сцене. Элемент патологический безусловно взял здесь перевес над требованиями художественности. Г. Станиславский играет Сатина и, нужно сказать, не вполне удачно. Этот ожесточившийся раз навсегда босяк, в жизни которого произошла какая-то ужасная и невысказанная драма, слишком добродушен, — и по гриму, и по игре, — в исполнении г. Станиславского; а пируэты, которые он проделывает с легкостью балетного солиста, дают право на совсем не обоснованные по тексту пьесы предположения о прошлом Сатина[[538]](#endnote-514). Актер в лице Громова вышел бледным и не достаточно искренним лицом. Перед нами ни на минуту не возникал трогательный образ алкоголика, мучительно силящегося вспомнить «любимое» стихотворение и горячо жаждущего исцеления от роковой страсти, приведшей его на дно жизни. Во всей пьесе это едва ли не самый трогательный, за душу хватающий образ гибнущего, но долго не теряющего веры в возрождение человека. Г. Качалов — прекрасный Барон, г. Вишневский — очень хороший Татарин, г. Бурджалов — недурной Костылев. Г. Лужский не вполне удовлетворил нас в роли Бубнова. Ему не хватало черт тупой, животной озверелости, низменности помыслов, которые так характерны для этого пещерного человека. Г‑жа Книппер — очень хороша в роли девицы Насти, зачитывающейся «роковой любовью», но следовало бы сильнее подчеркнуть ее любовь к мечтам и поубавить грубой и не всегда искренней плаксивости. Остальные исполнители были на своих местах, играя ни хорошо, ни худо.

Поставлена пьеса прекрасно, обдуманно, без излишних кунстштюков, которые заслоняли бы целое. Превосходные декорации дополняют общее. Но… но… все-таки пьеса производит впечатление не такое, какое ожидалось. Часть вины здесь падает на исполнителей, а часть, несомненно, на самого автора. В пьесе нет структуры; она несколько растянута; а бесконечные морали, сентенции и словечки при всем их блеске и остроумии утомляют и расхолаживают.

Основная идея Горького о человеке как высшей ценности, себе довлеющей, бесспорно высока и симпатична, но иллюстрирована не очень удачно.

# **{****342}** Сезон 1903 – 1904

По задачам, поставленным Художественным театром перед собой, сезон 1903/04 года должен был стать чуть ли не решающим. Вл. И. Немирович-Данченко формулировал это со всей категоричностью: «… наш театр должен в смысле сценического (а если можно — и драматургического) искусства идти впереди других театров. Я говорю именно должен. Если он пойдет вровень, — ему незачем существовать» (ИП. Т. 1. С. 314).

Исходя из такой посылки, МХТ построил репертуар, отвергая пьесы замечательные, но заигранные другими театрами, вроде гоголевских «Женитьбы» и «Ревизора». Необходимо было предложить что-то неожиданное. Немирович-Данченко назвал «Юлия Цезаря» Шекспира. Этой премьерой и открылся 2 октября 1903 года сезон (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, Г. С. Бурджалов, художник В. А. Симов).

Ранее обещанный и наконец законченный А. П. Чеховым «Вишневый сад» был сыгран впервые 17 января 1904 года, став второй новостью сезона (режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов)[[539]](#footnote-27). Возобновление «Одиноких» Г. Гауптмана (8 ноября 1903) оживило интерес к спектаклю тем, что вместо покинувшего МХТ В. Э. Мейерхольда роль Иоганнеса исполнил В. И. Качалов.

В последующие после премьеры «Юлия Цезаря» дни Немирович-Данченко писал: «Газеты сегодня полны больших статей в возбужденном тоне. Довольно справедливы. Не все, конечно, достаточно проникновенны» (ИП. Т. 1. С. 342). Однако это вовсе не означало, что все критики признали Художественный театр идущим «впереди других театров». Отрицавшие сам принцип направления его искусства оставались на своих позициях, как, к примеру, А. Р. Кугель или Ю. Д. Беляев.

Рецензенты и впрямь были возбуждены. Помимо оценки художественного впечатления «Юлий Цезарь» потребовал от них ответов на ряд теоретических вопросов, связанных с историей античности и самим Шекспиром. Этим объясняются объемы статей и обширные предваряющие непосредственную оценку спектакля вступления. В них провозглашались позиции, с каких автор судит о постановке. Порой слишком подробные для теперешнего читателя вступления, однако, не могут быть здесь опущены без того, чтобы не нарушилась логика критической мысли.

{343} Основные поднятые критиками и рецензентами темы, по которым они вступали (или не вступали) между собой в полемику, были, пожалуй, три.

Первая: историческая правда сценической обстановки спектакля. Вопрос осложнялся как сравнением с нашумевшей постановкой «Юлия Цезаря» в немецком Мейнингенском театре, так и тем, воспроизведена ли она у самого Шекспира в соответствии со знаниями истории, доступными в его эпоху. Известные эрудиты, Ю. И. Айхенвальд и Б. В. Варнеке, писали о театральной постановке, как будто речь идет об искусствоведческом или историческом исследовании.

Вторая тема: сочетается ли направление искусства МХТ со стилистикой Шекспира, или эти явления прямо противоположны друг другу. Начавшись с «Юлия Цезаря», это будет постоянно обсуждаться критиками с каждым новым обращением МХТ к Шекспиру. В сезоне 1903/04 года оригинальный взгляд на проблему высказал Нежданов, полагавший, что «трагедия ансамбля», показанная Шекспиром в «Юлии Цезаре», могла бы соответствовать сценическому ансамблю, отличающему искусство МХТ.

Третья тема: правдивость образов у актеров с точки зрения исторической, «шекспировской» и сценической. Здесь более всех в центре внимания оказались В. И. Качалов — Юлий Цезарь и К. С. Станиславский — Брут. Игра Качалова сама по себе вызвала всеобщий восторг, но единодушной оценки ее соответствия требованиям сцены, истории и Шекспира все же не получила.

Брут Станиславского вызвал почти всеобщее неприятие, и все различие критических мнений состояло в степени откровенности и смелости пишущего относительно Станиславского — руководителя театра. Его Брут не удовлетворял тех, кто, вроде Н. Е. Эфроса и Ю. Д. Беляева, хотел бы увидеть романтического героя, опознать в нем предвестника Гамлета. Иные убеждались в своих предположениях, что роль даже вовсе не в актерских средствах Станиславского (Ю. И. Айхенвальд, Н. Е. Эфрос). Одиноко прозвучали противоположные суждения, хотя следует подчеркнуть, что они имелись (С. С. Мамонтов, К. И. Арабажин, с разными оговорками А. И. Косоротов и Андрей Белый).

В восприятиях критиков и публики «Юлия Цезаря» наблюдалась некая особенность. Ее отметил Андрей Белый: «Я уверен, что в настоящую минуту большинству посетителей Художественного театра Чехов ближе Шекспира» («Мир искусства», 1903, № 12). Он объяснил это «художественной невоспитанностью общества», не готового оценить творческий подвиг театра ради самого искусства.

Невостребованность у публики классических тем на театре с лихвой восполнили рецензенты. Их интерес к «Юлию Цезарю» количеством откликов (свыше шестидесяти статей, рецензий, информации) был горячее, чем к премьере «Вишневого сада», новой современной пьесе. Одиннадцать статей, представленных здесь, составляют малую часть откликов. Правда, многие публикации совпадали по оценкам и содержанию, что облегчало выбор.

Перевес внимания критиков к «Юлию Цезарю», просуществовавшему в репертуаре МХТ всего один сезон[[540]](#footnote-28), оказался явлением временным. Между тем как интерес к «Вишневому саду» в дальнейшем все возрастал и, в сущности, занял постоянное место {344} в литературе о Чехове и Художественном театре. Также постоянное место занял на афише и «Вишневый сад». В постановке 1904 года он просуществовал в репертуаре МХТ по 5 апреля 1950 года, когда был исполнен в последний раз. Всего состоялось 1209 представлений.

Вообще же в репертуар театра от сезона к сезону откладывались спектакли-долгожители. Вместе с премьерами они формировали афишу в среднем из восьми-двенадцати названий в сезон.

Возбуждение критических умов от «Юлия Цезаря» и их спокойное восприятие «Вишневого сада» объясняется ответом на вопрос: где было больше неожиданности? В ту минуту — в «Юлии Цезаре». В оценках сталкивались разные театральные предпочтения рецензентов. С одной стороны, верность традиционному реализму, приподнятости актерской манеры; с другой — тяготение к обновленному реализму сценической правды Художественного театра, пусть даже упрекаемому в натурализме. К. И. Арабажин написал об этом просто: те, кто осуждают «сверчков» МХТ, не поймут «Юлия Цезаря».

Чехова, а тем более «Вишневый сад», специально написанный для МХТ, никто еще не пытался ставить принципиально по-другому, чем ставили Станиславский и Немирович-Данченко («Вишневый сад» Мейерхольда явится только 4 февраля 1904 года в Херсоне, в Товариществе новой драмы). Поэтому ничего неожиданного для критики в сценическом воплощении «Вишневого сада» не нашлось, и она отметила закономерность слияния театра с Чеховым в этой работе.

Имело свое воздействие и то, что, по наблюдению Зигфрида <Э. А. Старка>, за прошедшее время критика эволюционировала в отношении к Художественному театру, приучившему ее к себе. «Художественный театр — Чехов» стало уже понятием чего-то классического, олицетворяло «начало академизма», как писал Чацкий <Д. В. Философов>.

Да и от самого Чехова уже не ждали нового, закрепив за ним славу писателя «сумерек», пессимизма, лирического настроения. Критика занялась лишь решением вопроса: выразил ли Чехов в «Вишневом саде», как в рассказе «Невеста», предчувствие новой жизни, и в чем она, собственно, будет заключаться.

В рецензиях гораздо больше места отводилось проблеме самого Чехова, чем проблемам постановки. Интересовало решение: кто же он, символист или сатирик, и в каком жанре написана пьеса? Словно критики тайно прочитали в письме Чехова, что и сам он думает неопределенно: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс <…>» (Чехов. Письма. Т. 12. С. 248). Так сразу же было заложено зерно спора о характере пьесы, давшее впоследствии самые разные сценические ростки и в отечественном, и в мировом театре.

Ко дню премьеры в МХТ пьесу еще никто не читал, и потому рецензенты волей-неволей злоупотребляют пересказом ее содержания, а непосредственно сценическое прочтение образов прилагается к нему. Только с годами внимание театральной критики переместится в сторону сцены, в сторону воплощения.

Сезон 1903/04 года, закрывшись в Москве 17 марта, продолжился гастролями в Петербурге с 29 марта по 28 апреля 1904 года.

В репертуаре МХТ сезона 1903/04 года было восемь пьес. Не считая двух премьер и возобновления «Одиноких», о прочих спектаклях рецензий не было.

## **{****345}** 1. И. <И. Н. Игнатов> Театр и музыка. «Юлий Цезарь». Художественный театр. Спектакль 2‑го октября «Русские ведомости», М., 1903, 4 октября

Подвести итог всем впечатлениям, полученным от вчерашнего спектакля, очень трудно. Когда мы пытаемся свести их к чему-нибудь единому, перед нами настойчиво одна за одною плывут отдельные сцены, иногда сливаясь друг с другом, поддерживая и дополняя одна другую, иногда оставляя неопределенный осадок в душе, иногда даже противореча только что полученным влияниям. Эти сцены обладают неодинаковой яркостью: одни из них до такой степени властвуют над другими, так захватывают нас своею силой, что и в своих воспоминаниях о спектакле мы невольно останавливаемся на них, перебирая в уме все их детали и пытаясь около них скомбинировать остальные впечатления. Появление Цезаря в первом акте и массовая сцена во время речей у тела убитого Цезаря представляются наиболее сильными. Обе сцены дополняют одна другую, обе поставлены так хорошо, как только можно ожидать, предъявляя к режиссеру самые строгие требования, обе свидетельствуют о том, какое сильное впечатление мог бы произвести на сцене «Юлий Цезарь», если бы в соответствии с ними было исполнено все остальное. Поэтому и наш отчет мы начнем с обеих этих сцен.

Сказать, что при виде шумящей перед появлением Цезаря толпы, при виде узких улиц, открытых лавок, оригинальных костюмов и своеобразных фигур мы сразу перенеслись в далекую древность и, взглянув на римских граждан, жрецов, весталок и воинов, воскликнули: «Здесь римский дух, здесь Римом пахнет», — сказать это мы, конечно, не можем. Не потому не можем, чтобы детали открывшейся перед нами картины не соответствовали особенностям римской старины (в этом отношении сделано, вероятно, все, чего можно достигнуть на сцене, и, не имея специальных знаний, трудно заметить какие-либо изъяны[[541]](#endnote-515)); мы не можем сказать этого потому, что для подобного впечатления необходимо время: не внешняя обстановка рисует перед зрителем известную эпоху, а лишь знакомство с психологией действующих лиц. И вот в настроении этой толпы, в позах и в выражении патрициев, во всей напряженной и как бы скованной приближением Цезаря атмосфере почувствовалось нам дыхание эпохи. Уже видно было в этой толпе проснувшееся страстное стремление к зрелищам, несколько сдерживаемое страхом и соединяющееся с готовностью восторгаться внешним величием и падать ниц перед всякою силой. И вместе с этим колеблющимся настроением уличной толпы ярко проглядывала скованность и как бы замороженность безвольных патрициев, из которых только один «гуляка» Антоний чувствовал себя совершенно в своей тарелке. Все это двигалось или стояло в напряженном ожидании, пока не показалась причина всеобщего полуиспуганного, полувосторженного состояния, — пока не появился на носилках Цезарь. Моменты подобных появлений на сцене, когда нетерпение, изображаемое актерами, соединяется с ожиданием, которое так или иначе переживают зрители, принадлежат к самым рискованным сценическим эффектам. Несоответствие фигуры данного лица с тем, чего ожидает {346} зритель, несоответствие между чувством, изображаемым толпой, и величием того лица, которое должно оказывать могущественное влияние на психику окружающих, — это несоответствие может превратить великое в смешное и нанести неизгладимый удар всему представлению. В данном случае этот эффект вполне удался: внешний облик Цезаря, выражение лица, манера говорить вполне объясняли настроение толпы, вполне отвечали ожиданиям зрителей. В «змеящейся» улыбке соединялась высокомерная уверенность в своих силах богато одаренного судьбой, избалованного поклонением окружающих и презирающего их человека вместе с подозрительностью начинающего бояться за свою жизнь тирана. Появление Цезаря дало ключ к настроению окружающих, и, как бы последующие сцены ни затушевывали впечатления, полученного от первых картин, зритель невольно возвращался к нему, стараясь в нем находить отправной пункт для понимания всего изображаемого. Мы сказали бы, что обе сцены появления Цезаря на площади были лучшими местами во всем спектакле, если бы с ними не соперничала сцена произнесения речей у тела Цезаря. Здесь мы видели толпу, не механически жужжащую и замирающую по приказанию режиссера, мы чувствовали переходы в ее настроении, следили за ее психологией и понимали, что этою шаткостью настроения заранее определялся приговор над делом Брута и Кассия. Эта сцена была прямым дополнением и развитием двух сцен первого акта, о которых мы говорили: та толпа, которую мы видели в жадном, полувосторженном, полуиспуганном созерцании Цезаря, — толпа, жаждавшая зрелищ и забывшая о своей прежней борьбе с патрициями, не могла иначе поступать. Гибель прежнего римского духа ясно сквозила везде, характер эпохи вполне определялся. И если бы все остальное было так же совершенно, как эти сцены, то требование, предъявлявшееся нами к исполнителям «Юлия Цезаря» (см. «Русск. вед.» № 270), мы сочли бы выполненным[[542]](#endnote-516). Но, к сожалению, далеко не все было поставлено с таким же совершенством, как указанные сцены. Чтобы не удлинять нашей заметки, остановимся только на двух сценах, — на заговоре у Брута и убийстве Цезаря. Что открывает нам душу этих вчерашних подчиненных и сегодняшних судей Цезаря? Заговорщики входят в сад Брута торжественные, медленные, почти совершенно закрытые тогами. Почему они так заботливо укутались? Очевидно, для того, чтобы скрыть от посторонних свои лица. Но это имело смысл на улице, когда они стучались в двери и не хотели быть узнанными Люцием; в саду же Брута это излишне и смешно. Если в пьесе Кассий считает необходимым каждого из них назвать Бруту, то не потому, что лица их прикрыты тогами, а потому, что еще недостаточно рассвело (всего третий час утра). Но допустим, что взволнованные и боящиеся заговорщики простирают свою осторожность до того, что наедине с Брутом, в безопасном месте, в ночной темноте в течение долгого времени закрывают лица. В чем другом проявляется их взволнованное состояние? Где атмосфера заговора, решительность и страх, готовность на смерть и боязнь быть открытыми? Где тревожные интонации? Где вчерашнее молчаливое преклонение перед Цезарем? Заговорщики разговаривают о солнечном восходе так спокойно, как можно говорить после долгой прогулки, готовясь отойти к мирному сну; ничто не выдает их скрытых тревог, ничто не говорит, что с восходом солнца наступят иды марта[[543]](#endnote-517). Когда уже разговоры сильно подвинулись вперед, заговорщики оглядываются на дверь дома, шепчут «тсс!» и на цыпочках большими шагами переходят на противоположную сторону сада. Это театрально, и в перекочевке заговорщиков из одного {347} угла сада в другой, также как во всем их поведении, не чувствуется атмосферы заговора, нет общего таинственного волнения, которое должно бы отразиться по-своему в каждом заговорщике.

Не более удовлетворила нас и сцена в сенате. Сравните собрание людей, заседающих на мраморных скамьях недалеко от статуи Помпея, с толпой первого действия или последующей картины, и вы поразитесь огромным различием между ними. В то время, как уличная толпа имеет свою физиономию, живет и своими движениями дополняет впечатление жизни, собрание сената представляет собой нечто безжизненное и совершенно неопределенное. Было бы, конечно, хорошо, если бы в этом могло проявиться стремление охарактеризовать бесцветность римского сената в ту пору, но беда в том, что и бесцветность имеет свою физиономию, а собрание людей, сидевших на скамьях (мы не считаем заговорщиков), никакой физиономии не имело. Когда убийство произошло, это бесформенное собрание людей лишь в незначительной части проявило испуг и убежало; другая его часть металась по верхней скамье амфитеатра, не обнаруживая в своей суетливости никакого определенного душевного движения. Говоря короче, мы не видали в этой сцене подвластных Цезарю римских сенаторов, с физиономией которых Художественный театр, при его умении организовывать молчаливые, но много говорящие сцены, легко мог бы нас познакомить. Самая сцена убийства не обнаружила в заговорщиках того волнения, которого естественно было от них ожидать в этот момент. И когда, «плащом закрыв лицо, великий Цезарь пал», убийцы стали медленно омывать руки в его крови в торжественной тишине, тогда как возбуждение, очевидно, не могло позволить им оставаться ни торжественными, ни тихими. Это был момент высшего воодушевления, когда предшествовавшая напряженная сдержанность была отброшена, и в силу простого контраста {348} требовались движение, быстрота, может быть, крики…

Переходим к отдельным исполнителям. Нам уже пришлось сказать выше о великолепной фигуре Цезаря, представленной г. Качаловым. Мы не говорим о некотором внешнем сходстве с известным бюстом Цезаря[[544]](#endnote-518); но артист схватил характер данного лица, с особенностями, придаваемыми ему величием и властью, с разнообразной гаммой чувств, порожденных действительными заслугами и лестью окружающих, неустрашимостью натуры и боязнью, необходимо связанною с подавлением чужой свободы. Везде, где появлялся Цезарь, одно его присутствие изменяло окружающее, накладывая на все печать оцепенения и пассивности. К сожалению, нельзя сказать того же об игре г. Станиславского. Роль Брута далеко не принадлежит к лучшим ролям его репертуара. Того Брута, величественный и благородный образ которого носится перед каждым читателем, знакомым с пьесой Шекспира, мы не видели вчера. В первых двух актах г. Станиславский изображал Брута как бы погруженным в себя, медленно говорящим и смотрящим в пространство; вот, думали мы, Брут, загипнотизированный мыслью об убийстве Цезаря. Но заговор состоялся, убийство произошло, Брут желает провозгласить «мир, вольность и свободу» и… ничто не изменилось: тот же взор в пространство, та же медленная речь, то же отсутствие каких-либо характерных для Брута психологических черт. В соответствии с приданным «последнему римлянину» образом бледно переданы были речь Брута к народу и сцены в палатке… Кассий, которого изображал г. Леонидов, несколько более, как нам кажется, отвечал шекспировскому образу, чем Брут. Ненависть к тирании и желание власти — характерные свойства Кассия; г. Леонидов показал первое и почти не обрисовал второго; поменьше пылкости, побольше действительной силы и сухости, и Кассий, кажется нам, много бы выиграл. Рыдания в палатке совершенно не соответствуют характеру Кассия. Антоний выступает активным лицом в двух сценах: в сенате после убийства Цезаря и на форуме перед народом. Прекрасно были проведены обе сцены г. Вишневским; в особенности хорошо сказана была речь к народу. При великолепной постановке массовой сцены эта речь, произнесенная с тою смесью искреннего чувства и хитрости, которые характеризовали в это время душевное состояние Антония, произвела очень сильное впечатление. В общем, первые три акта пьесы представляются нам одним из наиболее удачных зрелищ, дававшихся Художественным театром. Последние два акта проходят много слабее как вследствие причин, заключающихся в самой пьесе, так и вследствие тех недостатков в игре отдельных исполнителей, на которые мы указали выше.

## 2. Нежданов <неустановленное лицо> На «Юлии Цезаре» «Курьер», М., 1903, 4 октября

<…>[[545]](#endnote-519) Имела ли успех трагедия Шекспира в постановке Художественного театра? Несомненно, и очень крупный. Но вполне ли понята она была большинством? Едва ли, ибо от многих мне пришлось слышать между действием, что исполнение {349} *приуменьшало силу героя*. Если бы не талант г. Качалова, — то Юлий Цезарь оказался бы на сцене чуть ли не самым обыкновенным человеком. В этом некоторые видели почти кощунство исполнителей над Шекспиром, — и во имя художественной и исторической правды восставали против произвольного ее истолкования артистами.

Допустим даже, что тенденция исполнения была, действительно, такова, как указывали критики. Что же значат, однако, подобные упреки? Они значат, что главная заслуга театра должна была остаться у нас непризнанной и неоцененной…

Сила Художественного театра — в ансамбле исполнения. Счастливое соединение артистических индивидуальностей — в согласной, часто самоотверженной работе, ради общей задачи послушно дополняющих и оттеняющих одна другую, тщательная и вдумчивая разработка всей внешней стороны постановок, способная мельчайшую их подробность поднять иногда до значения целого символа[[546]](#footnote-29), — вот те слагаемые, сумму которых мы называем ансамблем и наличность которых создала Художественному театру совсем особое и завидное место в ряду других… Когда разнеслась весть о том, что для открытия нового сезона Художественный театр ставит «Юлия Цезаря», — многие с недоумением пожимали плечами: им казалось, что для этой — будто бы «героической» — трагедии у исполнителей «Чайки» и «Дядя Вани» не хватит сил. Я же искренне обрадовался. Мне думалось, что именно в этой пьесе Художественный театр при своих данных может найти самый благодарный материал для разработки…

«Юлий Цезарь» есть трагедия ансамбля. Пора покончить с банальным представлением о якобы «героическом» ее характере. В пьесе есть герой — однако он безличен. Он зовется не Юлием Цезарем, его имя — цезаризм. Он царит над всеми перипетиями трагедии; его исполинская мощь чувствуется и в воплях раболепного плебса, и в бессильных протестах народных трибунов, и в безумном ожесточении Кассия, и в мучительных размышлениях Брута. Тяжкой тучей навис над Римом призрак цезаризма; железной силой непреложной исторической необходимости давит он на ход событий, — и что значат против него самые возвышенные идеалы, самые благородные усилия отдельных сторонников свободы? Личности тонут в этом стихийном потоке; победоносное его движение спокойно преодолевает все преграды на своем пути — и пусть защитники древних вольностей Рима убьют Юлия Цезаря… Разве цезаризм погибнет?.. Цезарь умер — да здравствует Цезарь!..

Понять смысл этого момента — значит проникнуть в глубочайшую сущность великой трагедии Шекспира. Стоит некоторого труда, конечно, отрешиться от привычного представления о его герое; необходима значительная доля чутья истории, чтобы уразуметь основу роковой ее внутренней коллизии… Зато какая грандиозная картина развернется тогда перед зрителем! С каким захватывающим интересом станет он следить за стихийной борьбой воплощенных в ней исторических сил!..

Республика римская отжила свой век; все учреждения ее обветшали. Усложнившееся содержание государственной жизни требует новых, усовершенствованных форм, — и единственным условием целости непомерно разросшегося и рыхлого политического тела может явиться лишь сильная единоличная власть… Как спелый плод, эта власть ожидает лишь руки, которая протянется к ней и смело сорвет {350} ее, — и разве непременно сверхчеловеку должна принадлежать такая рука?

Этого, конечно, хотела бы публика, свыкшаяся с упрощенным представлением о героях истории; иного, однако, желал Шекспир, творческий замысел которого должна была воплотить на сцене артистическая работа Художественного театра. Верный надежнейшему своему руководителю — Плутарху[[547]](#endnote-520), — человеком, только человеком стремился изобразить Юлия Цезаря Шекспир, — и хилым, суеверным и подозрительным выступает у него тот, чье имя наполняло некогда Рим и вселенную… Вот в первый раз появляется он перед зрителем: мы с жадным нетерпением готовы ловить каждое его слово, — и что же говорит Цезарь? Ничего значительного. Он слышал от стариков, что в прикосновении Луперка заключена целительная сила для женщин, он велит Антонию в беге коснуться неплодной Кальпурнии… Внезапно стон прорицателя поражает его слух. Иды марта грозят Цезарю бедой… Цезарь смущен, ужас проникает в его сердце — но он овладевает собой: «Пустой болтун… Оставим его…» Шествие удаляется…

Но впечатление остается, — и в бурной речи Кассия, развенчивающего владыку с «дрянной душой, со слабостями Анхиза» или «больной девочки», оно приобретает еще новую глубину и решительность… Вновь появляется Цезарь, — и мы уже не удивляемся тому, что он бледен, глух на одно ухо, имеет утомленный вид… Мы уже понимаем, почему так подозрительно смотрит он на угрюмого Кассия, почему называет его опасным и вдруг, как бы делая над собой отчаянное усилие, говорит угрожающе, что он, Цезарь, ничего не боится… И когда, после ухода Цезаря, на сцену выступает Каска, чтобы рассказать о том, как повелитель Рима упал на площади без памяти, безгласный, с пеной на губах, — мы вполне уже постигли замысел Шекспира и готовы вместе с ним размышлять о том прахе, о том тлене, над которым впоследствии будет философствовать печальный Гамлет с черепом Йорика в руках… Не одно лишь тело слабо у Цезаря; немощен и дух его. Владыка Рима нерешителен, недальновиден, даже боязлив; ему недостает сдержанности, спокойствия и последовательности. Мы видим это в его поведении дома; то же самое наблюдаем мы и в сенате… Порой точно вспыхнет в груди Цезаря благородное пламя, — но тотчас снова омрачается печально угасающий его дух, и мы уже готовы спросить себя: да не ускорили ли только кинжалы заговорщиков той развязки, которая наступала сама собой?.. Впрочем — не все ли равно? Умри Цезарь естественной смертью — республика не была бы спасена. Дни ее были сочтены. Пришло время цезаризма.

Зачем г. Качалов — Юлий Цезарь не продумал поглубже своей роли? Зачем, увлекаясь выигрышной ее стороной, внес он в свое изображение героя слишком много величия и силы? Когда в первом действии Цезарь его появился на сцене, — я пришел в восторг от созданного артистом внешнего образа. Утомленные движения, нездоровый цвет кожи, тонкое лицо с потухшими глазами и брезгливой гримасой пресыщенного аристократического рта — все это было так характерно, так близко соответствовало шекспировской концепции, что я с радостным нетерпением ожидал дальнейшего развития столь счастливо задуманной роли… Возвращение Цезаря на сцену после припадка уже несколько менее меня удовлетворило: здесь г. Качалов должен был бы резче оттенить телесную слабость героя, на фоне которой более естественно выделилась бы и его душевная немощь. Ведь не случайно гений Шекспира заставил Цезаря в этот именно момент подозревать Кассия, кому-то угрожать, вспомнить о своей глухоте!.. Напрасно г. Качалов не подумал об этом; царственное величие {351} привычного образа Цезаря увлекло артиста на совершенно ложный путь, — и чем дальше, тем больше забывал г. Качалов о Цезаре Шекспира, Плутарха, Светония[[548]](#endnote-521) и тем ближе подходил он к Цезарю… г. Иловайского[[549]](#endnote-522)… В заключительной своей сцене — в сенате г. Качалов был только внешне живописен: от Шекспира в его исполнении здесь осталась лишь оболочка. Зритель не видел, чтобы Цезарь боролся с тревогой; он не слышал, чтобы в грозных речах его звучал тайный страх… И когда Цезарь пал под ударами заговорщиков, естественно было спросить — за что убили такого героя и как не боялись поднять на него дерзновенную руку?.. Да, г. Качалов пошел навстречу вульгарному пониманию Цезаря. Из трагедии исторических начал он создал трагедию лица и талантливым выполнением этого насилия над Шекспиром сделал то, что после исчезновения его Цезаря со сцены зрители стали скучать и томиться. И вряд ли крупный успех, который имел г‑н Качалов в публике, должен дать артисту нравственное удовлетворение. Очевидно, в аудитории Художественного театра г. Иловайский все же популярнее Шекспира.

Эта популярность почтенного историка не для всех артистов, однако, явилась одинаково удобной… Г‑ну Станиславскому, например, который взял на себя роль Брута, она оказала весьма плохую услугу. Талантливый артист хотел создать образ философа-созерцателя, в книгах и в размышлениях черпающего нравственные силы, ставящего целью своей жизни самоусовершенствование в добродетели… Ради этой задачи он забывает все: сторонится от друзей, замыкается от жены, перестает видеть окружающую действительность… В этом субъективизме натуры Брута есть, бесспорно, известная доля эгоизма, — но она сглаживается безграничной кротостью Брута, почти женственной мягкостью и жалостливостью его сердца, неподкупным бескорыстием и идеальной честностью всех его побуждений… Этот чистый образ хорошо знает история: она сохранила для нас трагическую повесть его судьбы; гений Шекспира воссоздал Брута во всей его хрустальной непорочности, — и силам сценического истолкования этой роли открывается в ней самый широкий простор. Г. Станиславский с честью выполнил свою задачу; его Брут трогал в зрителе лучшие сердечные струны… Может быть, еще сильнее звучали бы эти струны, — если бы внешность артиста была несколько иной… Нам хотелось бы видеть у Брута менее могучее телосложение, большую бледность задумчивого лица, меньшую решительность движений… Самый голос артиста казался, пожалуй, слишком мужественным для его роли… Тем не менее исполнение г. Станиславского было вполне художественным, а в некоторые моменты — как, например, в объяснении с Кассием в палатке — поднималось до высоты истинного совершенства. И, однако, победа эта осталась неоцененной…

— Помилуйте, — слышал я около себя чей-то авторитетный голос в антракте, — какой же это Брут? Разве он может внушить к себе уважение? Он слабый человек — и притом так молод! Вы посмотрите, ведь Кассий старше его чуть не на двадцать лет!

Бедная история! Бедный Шекспир! Как не везет им у нашей публики!.. Гастон Буассье называет Брута «серьезным и бледным молодым человеком»[[550]](#endnote-523); великий английский драматург изображает его колеблющимся и размышляющим… Но нам опять нужен герой — хотя бы в духе популярного учебника истории!..

Хорошо понял свою задачу г. Вишневский. В лице Марка Антония он сумел оттенить своеобразную смесь беспечности и расчета, вероломства и искренних порывов чувства… Может быть, речь его над трупом Цезаря была произнесена с излишним подчеркиванием тайной своей {352} цели: внешние приемы возбуждения толпы могли быть несколько тоньше. Но в общем артист дал весьма живописную фигуру Антония, — причем значительную долю такого успеха нужно отнести также к благодарной внешности артиста, счастливым образом отвечающей нашему представлению о злополучном поклоннике Клеопатры… В смысле удачно задуманной внешности успех г. Вишневского делил и г. Леонидов: его Кассий, с резкими чертами энергического лица, с упрямым лбом фанатика, с мрачно горящими глазами, был великолепным воплощением шекспировского героя… Жаль только, что г. Леонидов не вполне рассчитал свои силы: желая внести в исполнение возможно больше страстности, он слишком часто поднимал голос свой до крика, а жесты напрягал до исступленных, почти судорожных движений… Менее всего этот упрек можно сделать г. Лужскому — он изображал своего Каску слишком уж вялым и притом не сумел оттенить в нем того аристократизма, которого не может скрыть в Каске внешняя грубость его речи.

Можно было бы много сказать и о прочих исполнителях пьесы — г‑же Савицкой, давшей трогательный образ Порции, г‑же Бутовой (Кальпурнии), г. Званцеве (Цицероне) и др. Но нужно ли это тогда, когда остается говорить еще о грандиозном замысле театра воскресить перед людьми XX века великий Рим эпохи Цезаря — Рим не фантастический, а реальный, со всеми бытовыми и местными его особенностями?.. И этот Рим, действительно, ожил — ожил в своих зданиях и улицах, в своей пестрой, легко возбудимой толпе, в своих весталках и сенаторах, воинах и ремесленниках, напевах, криках и звуках всякого рода… Картины Брюллова и Семирадского[[551]](#endnote-524), ученые реставрации и хранилища римских древностей вспоминались зрителю Художественного театра третьего дня, — причем разрозненное в другом месте — здесь сливалось в одно органическое целое, мертвое — воскресало, немое — начинало говорить… Это было своего рода чудом постановки, — и, глядя на него, мы не знали, чему больше удивляться — таланту или терпению его создателей?..

Зато теперь мы твердо знаем следующее: внешних трудностей постановки для Художественного театра не существует; но внешний успех его у публики может и не иметь ничего общего с истинным искусством.

## 3. Н. Р. <Н. О. Ракшанин> «Юлии Цезарь» «Московский листок», 1903, 4 октября

Изо всех побед, одержанных до сих пор Художественным театром, именно последняя должна быть признана славнейшею. Без преувеличений: воспроизведение трагедии Шекспира — «Юлий Цезарь», которым Художественный театр открыл в этом сезоне свои двери, — акт исторического значения. Данный спектакль — это событие в истории русского театра вообще, пожалуй, в истории театра всемирного. Даже постановка той же трагедии некогда поразившими нас «мейнингенцами» в счет идти не может: по замыслу постановки и ее воплощению наши {353} «художественники» бесспорно в этот раз переросли «мейнингенцев», дав нам яркое свидетельство необыкновенного роста сценического искусства не только в области воспроизведения одной *внешней* стороны театрального зрелища, но и в сфере трогательного единения его внешности с глубиною *внутреннего* содержания[[552]](#endnote-525).

«Мейнингенцы» стремились исключительно к воспроизведению внешности и в этом деле достигали действительно огромного совершенства, хотя и не обладали теми приспособлениями театральной техники, которые ныне уже оказываются в распоряжении сцены. В этом отношении они оказали огромную услугу театру: их появление было точно так же эпизодом истории театра, ознаменовавшим собою его рост. «Мейнингенцы» многому нас научили, на многое открыли глаза, но Московский Художественный театр ушел теперь неизмеримо дальше своих учителей, распространив их новаторство не только на поверхности самой сцены, но и в сокровеннейшую глубину внутренней ее жизни. Так, воскресший Рим с его величественною красотой, с его внешностью, с его бытом, с его героями и его могучим духом, тот Рим, которым мы любовались со сцены Художественного театра, — уже не Рим одной только внешности. Весь трепет его жизни, вся коллизия пережитых им настроений в эпоху борьбы цезаризма с последними могиканами классической республики, его идейная сторона, его историческое по духу значение — все это воспроизведено гением нашего театра с мастерством, достигшим виртуозности, тем более достойным удивления, что в составе своей труппы молодой театр не мог найти и не нашел необходимое для осуществления столь сложной задачи количество индивидуальных артистических сил. Может быть, никогда еще этому театру не удавалось достигнуть таких блестящих внутренних результатов своего труда, каких он достиг в этот раз! Свою постановку одной из труднейших для воплощения трагедий Шекспира Художественный театр вписал на скрижали истории театра, открыв сценическому искусству новую эру. И отныне этот театр может успокоиться: у него уже не может быть принципиальных врагов. Он победил их и привлек к себе.

Было бы, однако, крупною ошибкой признать, что затратою огромного труда, огромной выдумки и колоссального вдохновения Художественный театр в этот раз дал, в сущности, только картину жизни Древнего Рима — озаренную внутренним трепетом, но лишь внешнюю его картину. Надо твердо помнить: Рим, его жизнь, его борьба, его идея, его трепет — это, без сомнения, входило в главное задание Шекспира. В этом отношении данная его трагедия является более чем всякая другая трагедией народного духа, что не помешало, однако, гениальному британцу главным действующим лицом своего великого произведения оставить Юлия Цезаря и именем его не только назвать, но и освятить трагедию. Юлий Цезарь, если не сотканный из плоти и крови, то как могучий дух, как принцип, как знамя, как идея, — вот настоящий герой трагедии, на всем протяжении которой его единение с Римом порождает все остальные коллизии и обрисовывает все остальные фигуры. Без фигуры Юлия Цезаря, как без фигуры Рима, нет в этой трагедии содержания, — это понял Художественный театр, и дал он нам это в воплощении совершеннейшем, достигающем черт настоящей гениальности.

Благородный Брут и все спутники его, с Кассием и Каской во главе, — это «осужденные на смерть» — morituri, хотя в первой половине трагедии они-то именно и являются наиболее активными творцами ее и убивают самого Юлия Цезаря. Но они — представители старого, умирающего Рима, уже не способного выдержать непосредственную встречу с Римом {354} новым, Римом Цезаря, и потому, убивая Цезаря, они успевают убить только его уже немощное тело, этим актом точно освобождая мощный цезаревский дух и принесенную им в римский мир идею для более свободного их распространения. Когда ваза разбивается, содержащаяся в ней благовонная жидкость разливается, и аромат ее наполняет воздух: то же бывает и с идеями, когда носители их — люди — перестают существовать. Вся трагедия личности Брута, воплощающей в себе Рим первых веков, — результат появления на римском горизонте величественной фигуры и огромности принципов Юлия Цезаря. Брут может убить Цезаря, но умертвить его дух он уже не в силах, — и Цезарь становится особенно страшным для Брута именно только после смерти своей. Недаром же в финале трагедии и Брут, и Кассий, завершая свои жизненные счеты, вспоминают Цезаря и устанавливают, что он отомщен… Недаром Брут переживает в своей палатке страшную ночь привидений, недаром печать настоящего трагизма легла на его чело с того самого момента, когда окровавленное тело Цезаря пало к подножию статуи Помпея. Недаром торжествующий Цезарев дух, как символ, как идея, как побеждающая мысль, явился Бруту и на поле битвы при Филиппах!.. Цезарь, живой или мертвый, Цезарь, духовно сросшийся с Римом его эпохи, — вот настоящие герои трагедии. И Брут для них — лишь отражение, противовес.

Мне необходимо было выяснить эту точку зрения на данную трагедию гениального британца, чтобы развязать узел замысла и воплощения его Художественным театром. Для вящего успеха поставленной перед собою задачи театру в этот раз удалось обрести огромного мастера сцены для роли Юлия Цезаря, которой в трагедии отведены всего только три сцены, то есть необычайно мало материала, способного обрисовать первенствующего героя. Нужен был огромный художественный, чуткий и тонкий талант г. Качалова, нужны были его орган и мимика, его высокое чувство меры и почти до гениальной болезненности доведенное художественное чутье, чтобы в трех небольших сценах, хотя бы и начерченных резцом Шекспира, дать облик Юлия Цезаря во всю величину, во всех его сверхчеловеческих размерах. Без Качалова широко захвативший успех спектакля по замыслу Художественного театра — немыслим. Качалов в данном случае так же нужен театру, как необходима ему была для «Юлия Цезаря» утонченная, воистину литературная проникновенность режиссера — на этот раз Вл. Немировича-Данченко, обнаружившего широкое понимание задачи и затратившего на ее осуществление массу таланта, выдумки и творческих сил. Качалов, Немирович и декоратор Симов — вот истинные создатели данного исторического успеха Художественного театра, — такого успеха, в блеске которого бесповоротно и бесследно тонут довольно, в общем, чувствительные недочеты исполнения некоторых других ролей. Эти недочеты не помешали театру полностью осуществить свой сокровеннейший замысел и дать величественную по размерам, прекрасную по колоритности и поразительную по исторической точности не только внешних деталей, но и настроений картину.

Рим — Рим «великого Юлия», Рим высокой борьбы торжествующего цезаризма с классическим прошлым, Рим трепетной толпы, податливой и уже в должной мере развращенной, толпы свободных римских граждан, Рим римлян, наконец, — какая это сложная, но вместе с тем и благодарная задача! Необходима была беспримерная затрата режиссерского труда, нужно было израсходовать крупнейшие постановочные таланты, чтобы дать этот Рим во всем его объеме, его плоть и его {355} душу, его облик и его мысль, его народ, его стены, его небо, его воздух и его настроения. И все это дано: я должен был бы написать целый трактат о постановке «Юлия Цезаря» на сцене Художественного театра, чтобы отметить и должным образом охарактеризовать только отдельные, наиболее выпуклые пункты спектакля. Поневоле я должен ограничиться лишь сводом общих впечатлений, отметив, что режиссеру удалось воплотить на сцене самую атмосферу, дыхание Рима, обаяние его красоты, силу его духа.

Толпа римская — это живой организм на сцене Художественного театра. От стен римских зданий веет мрамором, его солнце обжигает, его кипарисы льют чарующий аромат, его ночь дышит страстью юга, а над всеми его историческими холмами мрачною тенью легла надвигающаяся трагедия, роковой, неизбежный конец которой чувствуется уже в самом ее начале. Бесподобна по замыслу и выполнению площадь первого акта с уходящими вдаль узкими улицами древнего Рима, с кипучей жизнью его рынка, с его разнообразной, страстной, легко воспламеняющейся, отражающей в себе все ту же борьбу идей толпой. Сад при доме Брута — воплощенная поэзия постановки. Комната в доме Цезаря — совершеннейшее воспроизведение римского барельефа, а затем сенат и форум, ставка Брута и поле сражения при Филиппах — все это перлы режиссерской продуманности, результат крупного режиссерского таланта. Отмечу особенность постановки боевого поля, воплощение которого до сих пор никогда не удавалось на сцене. Сражение на театре — мудреная штука: от него всегда веет деланностью, почти балаганом, и г. Немирович-Данченко блестяще вышел из затруднения, дав не самое сражение, а его впечатления. Поле боя чувствуется где-то внизу, куда с окружающих долину холмов сходят на глазах у публики войска. Герои боя появляются на холмах — самый же бой слышится издали: это великолепно, это целое откровение, которое должно быть записано в актив театра. Я опускаю такие подробности, как костюмы и аксессуары: они бесподобны, но о них не может быть и речи там, где все, от глубины замысла до последней сандалии на ноге человека из толпы, — сама точность, сама правда.

Общий характер исполнения уже отмечен мною вскользь. В центре его бесспорно стоит художественное воплощение г. Качаловым роли Цезаря. Это своего рода шедевр. Молодой артист одержал блестящую победу, сразу вписав свое имя в списки крупнейших русских сценических дарований. Грим, мимика, манера, интонация — все доведено до совершеннейшей формы. Это был действительно *цезарь* с головы до пят, и притом исторически правдоподобный цезарь. Голова созданного г. Качаловым образа точно сорвалась со знаменитого капитолийского бюста. Великолепна рука царственных очертаний с указующим, как бы повелевающим, перстом, великолепен жест этой руки, бесподобно скрещивание рук на груди. Мудрено вообще пойти дальше в соответствии внутренней жизни лица с его внешностью… А такое мастерское осуществление задачи представляло в данном случае особые трудности, так как Шекспир умышленно дал Юлия уже физически слабого, заносчивого, по внешности ничтожного: не напрасно Кассий не щадит слов, чтобы должным образом охарактеризовать это внешнее ничтожество «полубога». Некоторые из крупных критиков Шекспира, именно на основании облика Юлия Цезаря, упрекали поэта в насилии над историческою правдой, говоря, что британский драматург, для вящего торжества идеи трагедии, унизил Цезаря, умышленно выдвинув его физические и даже духовные недостатки. Он трусит, хотя и говорит презрительно о трусости, он чуток к предрассудкам, не геройски податлив {356} на слезы жены, не в меру честолюбив; он глуховат и должен в этом сознаться; он падает в обморок, когда ему предлагают корону, — он только тень мощного Цезаревого духа. И тем не менее в изображении г. Качалова Цезарь получается во весь свой гигантский рост. Это не *только* человек, это — идея, это — монумент. Артист своим исполнением как бы оправдал самого Шекспира, освободил его гений от клеветы, и эта заслуга зачтется г. Качалову.

Марк Антоний — красивая фигура в изображении г. Вишневского. Физическая, жизнерадостная сила, пыл и энергия — вот отличительные черты этого Антония. Слезы Антония над трупом Цезаря в сенате и его чудная речь на форуме — по преимуществу проявление физической красоты личности. Духовный облик того, кого не разгадало близорукое благородство Брута, остается несколько в тени, но это не мешает общей силе впечатления. Настоящий Марк Антоний чувствуется, хотя, может быть, и не сознается, — во всяком случае, он яркое пятно на общей картине. Особенно хороши свобода жеста и интонации, — есть в них нечто истинно римское, истинно присущее физическому Антонию, герою игрищ, герою грядущего романа с Клеопатрой.

Фигура Брута едва ли целиком в средствах крупного таланта г. Станиславского. На палитре последнего слишком большое обилие красок, — его средства отличаются огромным разнообразием и особенно богаты характерными чертами. Брут слишком классически прост, слишком прямолинеен и духовно непорочен для этого таланта. Брут — это мрамор созерцательной философии, Брут — это убежденная простота, это простая вера. Он весь из прямых линий, так что самая гибкость его душевной трагедии все время стремится сохранить прямое направление. В этом огромная трудность воплощения его фигуры, для которой мало внешней яркости. Тут требуется нечто почти сверхартистическое, — удивительно ли, что исполнение роли Брута г. Станиславским не отличалось особой ровностью и не всегда удовлетворяло? Ему не везде хватало поэзии брутовской прямолинейности, но я с удовольствием отмечу ряд моментов этого исполнения, безусловно достойных таланта г. Станиславского. Он прекрасен в сенате в минуту нанесения смертельного удара Цезарю: Брут не убивает тут, — он исполняет веление долга. Очень хорошо произносит г. Станиславский и речь на форуме, хотя его интонациям иногда как будто не хватает силы убеждения: Брут не может и не должен кричать, — он убеждает. Интересно ведет г. Станиславский и сцену с Кассием в палатке, где дух Брута, может быть, впервые поддается чувству гнева, целиком, однако, выросшего на почве любви и нежности. Трогательна сцена с Порцией и почти совершенна по нежности чувства сцена прощания с Кассием.

Г. Леонидов — Кассий и г. Лужский — Каска делают что могут. Первый порой излишне горячится, второй, к сожалению, не может отделаться от бытовых, чисто русских, звуков. Чувствуется этот грех местами и у г. Леонидова, но артист порой подавляет избытком темперамента, которого нет и в помине у г. Лужского. Римлянин г. Леонидова не всегда римлянин, тогда как римлянин г. Лужского никогда не римлянин. Еще меньше римлянина в Гае Лигарии, исполняемом г. Москвиным, не много римлянки и в Порции г‑жи Савицкой, которая, впрочем, очень хорошо носит римское одеяние. Цельнее римлянка чувствуется в фигуре Кальпурнии, воплощаемой г‑жою Бутовой. О толпе римлян и римлянок, о толпе живой и трепетной, полной темперамента и несущей с собой на сцену всю колоритность жизни Рима, я уже говорил — она бесподобна.

## **{****357}** 4. Н. Э‑с <Н. Е. Эфрос> «Юлий Цезарь» В Художественном театре. (Письмо из Москвы) «Театр и искусство», СПб., 1903, № 41

Художественный театр начал в этот четверг спектакли и сыграл «Юлия Цезаря». Постановка, на которую Художественный театр передвинул весь центр внимания, — поистине грандиозная. Она оставила далеко позади все, что до сих пор видели русские сцены, и перешагнула за «идеалы» «мейнингенцев»[[553]](#endnote-526). Внешнему искусству сцены — искусству инсценирования — дальше идти некуда.

Театр поставил себе задачею — воскресить на подмостках античный Рим. Трагедия Шекспира была к тому предлогом, как для Шекспира цезарский Рим был предлогом, чтобы разработать гамлетовскую психологию Брута. И, призвав на помощь все чудеса декоративного и режиссерского искусства, вооружившись широким знакомством с римскими древностями, театр блестяще выполнил такую задачу. Смело развернул он широкую историческую картину, которой позавидовал бы сам Семирадский, во всей безумной роскоши южных красок и со всем трепетом далекой, но живой и захватывающей правды.

Раздался первый занавес — и зашумел, загудел сотнями голосов Рим — пестрый, наглый, кишащий грубою чернью, до лохмотьев возносивший идеалы и чувства республики, бросающийся очертя голову в тесные объятия единовластия, захлестываемый волнами политических честолюбий. Рим, над которым скоро взойдет кровавая звезда Неронов и Калигул[[554]](#endnote-527), и начнется его страшная агония. Воскресло не только мраморное тело города-владыки, воскресла его атмосфера — то, в чем была душа его каменной громады. Это была великолепная лекция по истории древней культуры, заменившая слова пластическими фигурами.

Первая сцена, с тройным рядом домов, между которыми то сползают вниз, то карабкаются в гору улицы, особенно сложна по постановке. Зато она сразу вводит in medias res [в самую суть дела — лат.], в сердце эпохи. Вся площадь залита толпою. Полным темпом бьется пульс южного города, и мечутся в глаза ярко-типичные лица. Толпа разработана поразительно. Она полна разнообразия и пестроты и вместе охвачена единством колорита и массовой психики. Она живет коллективною душою, подвижная и изменчивая, как волны моря. Чернь цезарского Рима, разнузданная, оборванная и вместе сочно-красочная. И ясно, что она — воск в ловких руках честолюбца. Своевольная, заносчивая, нагло-дерзкая и нищенски-трусливая, она идет на приманку лести. Льстивый честолюбец сделает с нею, что захочет его честолюбие. Потакая ее капризам, он подчинит ее своему капризу. Эта толпа зальет криками восторга республиканские речи доверчивого Брута, но через минуту вкрадчивое слово Антония вооружит ее дреколиями и обрушит на того же Брута. На ней легко строить величие, но зыбкий это фундамент, из песка. У Шекспира — это чернь в намеке. В Художественном театре — в мастерской, детальной картине.

С таким же мастерством инсценированы и другие сцены; везде — образцовое сочетание исторической верности и красоты. Сад Брута, где собираются на туманном {358} рассвете, закрыв тогами лица, заговорщики; дом Цезаря, с золотою мозаикою по стенам, со всеми деталями домашнего обихода; мраморный сенат, где проливается кровь Цезаря, из которой должна подняться, обновленная, свобода Рима, но поднимается только Октавий. Эта сцена убийства у статуи Помпея, смятение сенаторов и буря толпы за стенами сената дают громадное впечатление. С тем же совершенством поставлена сцена на форуме, у трупа Цезаря. Гениальная у Шекспира, бросающая свою красоту на все произведение, она здесь отделана в оправу великолепной сценической постановки, подавляющей разнообразием, незатихающим морем звуков, в котором то замирающий, то поднимающийся до бури, до раскатов грома говор толпы сливает свои волны со стенаниями плакальщиц, с рыданиями Кальпурнии и траурными напевами. И на этом звуковом фоне — речи Брута и Антония. Увы, бледные, незаметные… Не потому, что фон излишне ярок, а потому, что у ораторов Художественного театра нет достаточной силы, увлекательности — у Брута, тонкости — у Антония.

Истинные образцы режиссерской изобретательности и вкуса — три картины поля битвы под Филиппами. Битва на сцене театра — непреодолимое препятствие. Всегда отдавало опереткой. Грандиозное, грозное превращалось в смехотворную чепуху. Художественный театр нашел выход, воспользовавшись тем, что у него разборные подмостки. Всю среднюю часть сцены, поперек, он низко опустил и дал глубокий, широкий овраг. Там скучились войска; видны лишь верхушки шлемов, мелькают значки, острия копий, доносится гул переступающих ног, лязг стали. И полная иллюзия несметного войска, надвигающегося на врага, напирающего на стену его мечей, завязывающего первые схватки, по временам выбрасывающего на высокие холмы берегов оврага отдельные кучки воинов или военачальников. А кругом широкий горизонт, убегающие в неразличимую даль горы и поля. И такая постановка дала возможность придать полную правдоподобность даже сцене переговоров между вождями обоих лагерей. Те и другие — на далеких краях лощины, с высот бросают одни другим в лицо брань и вызов. По смелости и оригинальности режиссерской выдумки и по красоте декоративного выполнения эти три заключительные батальные картины — лучшие во всем спектакле. Они заставляют встрепенуться и обновиться внимание, слишком утомленное и притупленное громадным спектаклем.

Такова эта сторона постановки «Юлия Цезаря». Она безупречна, она властно подчиняет себе. И только где-то в глубине шевелится мысль: эта блестящая победа — не победа ли она Пирра[[555]](#endnote-528)? Театр — не Художественный, а театр вообще — не может удержаться на такой высоте инсценировки. Он сорвется с нее. И он погубит себя. Он исчерпал все свои возможности в этом направлении. Надо сворачивать, может быть — поворачивать назад. И кто знает, добравшись до этих вершин и увидев, что до солнца поэзии все-таки так же далеко, — он скатится вновь, к аншлагам шекспировского театра с надписями: «сад», «зала дворца», «поле битвы», к символам вместо реальных декораций.

Вслед за театром и зрители невольно переместили главную тяжесть внимания и интереса с трагедии на обстановку, с драмы сталкивающихся страстей на картины Рима. Было бы несправедливой обидой театру сказать, что он игнорировал самую трагедию, ее внутреннее содержание, которое и здесь, несмотря на широкое участие массы — в индивидуальной психологии. История всегда интересовала Шекспира только как психологический материал, и он из ее запасов черпал {359} потому, что так мог шире осуществить носившиеся перед ним психологические и моральные задачи.

Не может быть, думается, и сомнения, что, хотя трагедия зовется «Юлием Цезарем», ее истинный герой — Брут[[556]](#endnote-529). И не Брут как представитель республиканского Рима или республиканских идеалов, даже не как определенная историческая личность, а как форма, в которой удобно помещалось известное состояние души, в ту пору завладевшее вниманием гениального художника, в котором уже «зрела песня» — образ Гамлета. Возвышенный душевный и нравственный строй, силою вещей или собственных убеждений, сцеплением роковых случайностей или свойствами исторического момента выталкиваемый из своей атмосферы благородного созерцания, из горних обителей духа и сводимый лицом к лицу с необходимостью сотворить грубое дело жизни, вмешаться в ее гущу и погрузить руки в кровь. Эта тема захватила Шекспира в «Цезаре». И было бы благодарной задачей сделать параллель между римским героем и датским принцем, зачатыми и выношенными во чреве того же шекспировского настроения. Я не берусь за эту параллель. Но я хотел повторить здесь намек на нее, брошенный Брандесом[[557]](#endnote-530), чтобы было яснее, почему мне рисуется Брут с печатью глубокой думы на лице, с благородною скорбью, с возвышенным лиризмом, как жертва великого раскола в его собственной душе мыслителя, которому приходится быть политиком и убийцею, — идеалиста, которому надо быть практиком и палачом.

Этого образа не дал Брут Художественного театра г. Станиславский. Я плохо различал контуры его замысла. Иногда казалось, что ему больше всего хочется изобразить героя пламенного темперамента, пылкого римлянина, которым владеет неудержимый поток чувств. Я не знаю, может быть, это даже и ближе к историческому Бруту. Но пламенность — мало в средствах г. Станиславского, артиста ума, а не темперамента, характерности, а не ярко горящих чувств. Его сценический темперамент не особенно большой подвижности, он туго воспламеняется и умеренно заражает. И его речь — немного тяжелая. Русская меланхолическая речь. Такова же и мимика. Много было сыграно с известным драматизмом, с внешнею пластичностью. Но одинаково не было ни Брута, который сродни Гамлету, ни того Брута, которого, по-видимому, хотелось артисту. И этот центральный остов, ось трагедии, принимался холодно. Может быть, потому весь спектакль воспринимался тяжелее, чем нужно.

Художественною победою надо считать исполнение г. Качаловым роли Цезаря. У Шекспира роль — почти эпизодическая, в полном разрыве с образом историческим, с тем гениальным колоссом, которого рисует хотя бы Моммзен[[558]](#endnote-531). Конечно, г. Качалов дает только шекспировского Цезаря, с мелкою душою, трусливого, падкого на лесть, политически близорукого, физически немощного, притворяющегося лишь великим. Это было и выпукло, и вместе мягко.

## **{****360}** 5. Ю. А. <Ю. И. Айхенвальд> Современное искусство. <…> «Юлий Цезарь» В. Шекспира (Художественный театр) «Русская мысль», М., 1903, кн. X

<…>[[559]](#endnote-532) После этих мелочей современного репертуара, после маленьких талантов и крошечных замыслов, перед нами, на сцене Художественного театра, предстал «Юлий Цезарь», и в торжественной процессии жизни и смерти, подвигов и преступлений, достойно прошли знаменитые мужи,

«Великие в бедах, и в битве, и в сенате,  
Великие в добре, великие в разврате».

После разговоров ничтожных и тусклых послышались слова бессмертные и важные, и на римском форуме зазвучала речь Антония.

Когда он был и трепетал живою жизнью, классический Рим, — конечно, не все в нем происходило так величественно и мощно, как это нам кажется теперь. Но с тех пор как «Рима вечный прах» почивает «в ночи лазурной», с тех пор как гордый Рим «на распутий времен стоит в позорище племен, как пышный саркофаг погибших поколений», — с тех пор он красуется в нашем воображении могучий и державный, и даль веков отлила фигуры его граждан в грандиозные сверхчеловеческие образы. В неудержимом потоке мирового бытия проносятся народы и царства, и Рим тоже не миновал этой участи; но умолкнувшая жизнь его была так прекрасна и глубока, что поэты, художники, историки — и его собственные, и чужие — сохранили ее от забвения и воплотили для нас в неумирающие создания. И к Риму подошел Шекспир. Великое соприкоснулось великому, и перед нами — «Юлий Цезарь».

Шекспир никогда не уходил далеко от того исторического факта или источника, который он клал в основу своих произведений. Он властно проникал в дух каждой эпохи, в душу каждого героя; но помимо этой художественной правды он руководился и точными данными какой-нибудь добросовестной летописи, какого-нибудь скромного рассказчика. До него доносилось замирающее эхо истории: он воспринимал его чутким слухом и развивал в могучую песнь, исполненную красоты и гармонии. В «Юлии Цезаре» он строго воспроизвел Плутарха и от себя не создал ни одного события, не выдумал ни одного лица. Он переписал яркую страницу римской истории и только вдохнул в нее свое понимание человеческого сердца. Но именно потому история бесконечно поднялась в своем значении, и то, что временно, то, что проходит, стало вечным. «Юлий Цезарь» повествует о Риме, но еще явственнее говорит о беспредельной скорби человеческого существования, о злой насмешливости, с которой жизнь разбивает благородные помыслы людей. «Юлий Цезарь» — трагедия пессимизма, и это не только потому, что она изображает великую и роковую неудачу, но и потому особенно, что в ней с поразительною силой показано, как мы обречены убивать то, что мы любим.

Есть глубокий идеальный смысл в том историческом предании, что Брут был Цезарю сын. И вот сын пронзил кинжалом своего отца, и муж заставил свою жену проглотить раскаленные угли, и римлянин «свирепых псов войны спустил на {361} свой родимый Рим». В бессонные ночи, которые проводил Брут, прежде чем он убил Цезаря, он уже слышал те жгучие слова, которые Цезарь произнес в свое последнее мгновение: «И ты, Брут!» И он обрек себя на то, чтобы их услышать въявь. И эти же слова он слышал в бессонные ночи, которые он проводил после того, как он убил Цезаря; и быть может, ему казалось, что эту самую укоризну шепчет и Рим, зажженный братоубийственной войною, и римские матери над прахом своих детей, и Порция с горящим сердцем. Но совесть его была чиста и нетревожна, потому что он убил не ради себя, а ради Рима, потому что он убил того, кого любил, убил часть своей собственной души. С невозмутимой стойкостью жреца принес он жертву на алтарь своего отечества, и этой жертвой был его отец. Его душе было противно всякое убийство, и все-таки судьба принудила его убить — и кого убить! Он был мягок и нежен и охранял дремоту своего юноши-слуги; он хотел бороться только с духом, но этот дух был облечен в телесную оболочку друга, — и Брут, кроткий и человечный Брут, пролил человеческую, пролил дружескую кровь. Он был честен и светел душою, — и ему надо было скрываться под темную и коварную сень заговора. Какая ирония, какая печаль!

И все это было напрасно, и вся потрясающая жертва была принесена бесплодно. Дух Цезаря не погас, он призраком явился в палатку Брута, он отомстил, — история знает, что он жил потом целые века, что и над Римом, и над миром воцарился «надменный произвол». Все погибло: и Цезарь, и родина, и Порция, — прекрасная и нежная Порция, и Кассий оказался корыстным, и в собственное сердце надо было вонзить кинжал, пронзивший Цезаря, — а в это время гений свободы навсегда улетал от несчастного Рима. Брут победил свою природу, Брут убил все, что он любил, Брут сделал все, от чего душа его бежала, — и все-таки ничего не было достигнуто и все погибло. Свершилась трагедия идеализма.

И оттого мировая литература не знает образа более трогательного, человека более несчастного, чем этот великий убийца. Он перешел в века молчаливый и благородный, и во след ему история все повторяет знаменитые слова Антония:

«Прекрасна была жизнь Брута; в нем стихии  
Так соединились, что природа может,  
Восстав, сказать пред целым миром: это —  
Был человек».

Он был человек по преимуществу, потому что он боролся и разбил свое сердце за самое человеческое на свете, — он боролся и умер за свободу. И если его судьба и крушение его святых идеалов говорят нам, что мир, как факт, печален и страшен, то они же показывают, что велик и славен мир, как настроение, как дух, — тот мир, в котором зреют высокие чувства и мысли Брута. В этом — примиряющее начало той скорбной драмы, которую явил нам Шекспир.

На сцене Художественного театра роль Брута играл г. Станиславский. Он не произвел должного впечатления, он не трогал зрителей и не убедил их, что облик, который он дал, мог принадлежать беспримерному страдальцу свободы. Пред нами была игра обдуманная, но слабая и не зажигающая.

Правда, роль Брута очень трудна и, в сущности, мало благодарна. Когда этот образ является нам в уединенной беседе с книгою Шекспира, при свете нашей рабочей лампы, он ярче и глубже западает в душу, чем перенесенный на блестящие подмостки, в сферу театральной условности. В самой пьесе мало показана внутренняя борьба Брута, его раздвоение между Юлием и Римом. Все это скрыто в его душевную глубину, все это беззвучно и не претворено в действия-слова. Брут {362} не эффектен, и те безмолвные монологи, которые он произносил в своем сердце, когда покидал ложе своей Порции и томился в раздумье, должны были быть выразительнее, чем те слова, которые он, не щедрый на слова, говорил другим. В его молчании был целый мир страдания и мысли, и этот мир он, как Атлас, держал на своих плечах. Недаром многие критики сравнивают его с Гамлетом: и Брут, как датский принц, знал тревогу сомнения и пытливой думы, и он не сразу овладевал своей решимостью и волей. Но как civis romanus [римский гражданин — лат.], как последний гражданин, он, в противоположность виттенбергскому философу, в самом себе, героически переживал и перерабатывал свои колебания, и уста его раскрывались для речей уже сильных и непреложных. И у него была философия, но она позволяла ему одиноко таить свое горе и долго ни с кем из близких не делиться гнетущей вестью о том, что Порция умерла.

Гамлет, который мало говорит, не легко поддается сценическому воплощению, — и это оправдывает г. Станиславского. Зато когда эти целомудренные уста раскрываются, то речи Брута страстны и задушевны, в них горит огонь пафоса или дружеская сердечность, или трогательный взрыв тоски и жалобы: «Кассий, у меня так много горя»; они волнуют. Но именно этого не слышалось у г. Станиславского, и говорил ли он, молчал ли он — все было одинаково холодно и бесцветно, и ничего не было похоже на Брута. В однообразии равнодушных интонаций тускнели важные черты для характеристики последнего; медленной тенью, без теплоты и сердечности, двигался г. Станиславский, и тень эта прошла бесследно…

Цезарь, друг и враг Брута, нашел себе замечательного истолкователя в г. Качалове. Он тонко задумал и талантливо создал пластическую фигуру, которая никогда не сотрется из памяти зрителей. Его прекрасный голос звучал мощно и гордо, его глаза смотрели умно и проникновенно, и классическая улыбка тонких губ презрительно змеилась на этом удивительном лице. Дыхание античного Рима поистине витало над этим человеком в пурпурной тоге. Перед нами был «великий Юлий», и тем, что г. Качалов чутко замыслил и осуществил его великим, он стяжал себе ценную заслугу. Дело в том, что многие представители шекспировской критики утверждают, — иные с похвалой, другие с укоризной, будто Шекспир представил Цезаря в смешном и жалком виде. Но это — глубокое недоразумение; на Цезаре, человеке беспредельных замыслов и могучего осуществления, лежит печать действительной гениальности, и уже потому, что Брут должен был иметь врага, достойного себя, Цезарь не мог быть просто хилым стариком. Великий Брут должен был убить великого Цезаря. Дух Цезаря потом измельчал, но в нем самом он был высок. Властолюбие Цезаря знаменует особую психологическую и историческую категорию, и недаром его имя стало нарицательным. Цезарь глух, Цезарь мнителен, Цезарь падает в обморок, но все-таки он — «мощный Цезарь». Пусть на одре болезни он, «как девочка больная», просит у Титиния пить, но в болезни все малы, и все-таки он выше того, у кого он просит пить. Этот старик только физически слаб, он не боится смерти, и то, что другие ее боятся, ему кажется чудом. Когда он говорит про себя, что он непоколебим, как твердыня, когда он сравнивает себя с Олимпом и Северной звездой — и через минуту под кинжалами заговорщиков превращается в «кровавый ком земли», то Шекспир здесь вовсе не издевается над Цезарем и не пишет его карикатуры: это судьба смеется над бренностью человеческого существа, над гордостью человеческого духа, это библейский Экклезиаст вещает свое горькое слово о суете сует[[560]](#endnote-533). Здесь наша {363} общая скорбь и общая слабость, здесь жалки мы все, а не Цезарь. Он и в своем падении остался могуч и благороден, и можно сказать, что из нескольких кинжалов, которые «встретились у него в груди», его поразил только один кинжал — Брута. Цезарь был, действительно, опасности опасней, и не от нее он погиб, — он умер потому, что его убил сын; он умер потому, что его сразил удар разочарования и неблагодарности. И потому г. Качалов прав, играя Цезаря не полубогом, конечно, но человечески великим, — Цезаря, который и после смерти своей побеждал своих врагов.

Для большей цельности художественного впечатления (которое достигает своего зенита в сцене, где Цезарь дома) надо было бы, чтобы в сенате, когда Цезарь говорит о себе и воспламеняется картиной собственного величия и непоколебимости, — надо было бы, чтобы г. Качалов не сидел. У зрителей является какой-то внутренний порыв и требование, чтобы человек, сравнивающий себя с Олимпом, в эту пламенную минуту встал. Поза не соответствует грандиозному образу и настроению. История — за г. Качалова: Цезарь перед сенаторами сидел. Но историческое правдоподобие должно уступать идеальной правде, и Цезарь, который сидел перед сенаторами, не мог не встать перед самим собою.

То, что Цезарь слышал крик Прорицателя: «Тебе грозят бедою иды марта», у Шекспира мало влияет на бестрепетную душу гордого диктатора; этот момент не разработан, как, например, у Алексея Толстого по отношению к Ивану Грозному, которого глубоко страшит Кириллин день[[561]](#endnote-534). Быть может, в соответствии с этим, и на сцене Художественного театра прорицание было лишено своей мистической силы и красоты. Ни одна из обеих встреч с Прорицателем не произвела большого впечатления. Столетний высохший старик, без кровинки на лице, был великолепен по гриму; но сиплый голос его не проникал в сердце и не пугал бедой, зловещее пророчество не звучало для публики вплоть до смерти Цезаря и в идеальном смысле его не было слышно.

В роли Антония выступил г. Вишневский. У него были счастливые моменты, красивая внешность, но это была игра не глубокая и не потрясающая. Смена разнородных чувств и мыслей, которые волновали Антония, не трепетала тонкими лучами на лице г. Вишневского, и не вполне чувствовался будущий триумвир. Знаменитая речь над трупом Цезаря была хороша в своих отдельных частях; но эта дивная {364} речь — сплетение искренних и лицемерных настроений, она сочетает в себе искусственность и пафос, страстное увлечение и презрительно-холодную игру на изменчивой душе народа: кто скажет, что г. Вишневский совершенно овладел всем спектром этих оттенков, всей гаммой этих ощущений?

Г. Леонидов в роли Кассия был интересен своим прекрасным гримом, и из-под упрямого и тесного лба на вас мрачно смотрели блестящие глаза прирожденного заговорщика; после убийства Цезаря на его лице была написана глубокая исступленность и волнение. И читал г. Леонидов сначала выразительно и сильно; но вскоре он заменил порывы искреннего лиризма банальностью крика, и в общей громогласности утонули почти все переливы внутреннего смысла; так много оказалось деланного пафоса, что его хватило даже на приглашение Кассия к ужину… Цельного лица г. Леонидов вообще не создал, и своей игрой он мало оправдал ту поразительную характеристику, которую дает Кассию Цезарь. Между прочим, последний, как известно, говорит, что Кассий худощав и это его тревожит; но публика, глядя на Кассия — Леонидова, видела не то, что Цезарь…

Трогательный силуэт Порции наметила г‑жа Савицкая.

Внешняя постановка трагедии была удивительно хороша, и гениальная картина Шекспира нашла себе достойную раму. Декоративное искусство сказало здесь одно из своих лучших и волшебных слов. Много внимания и вкуса, много археологических сведений и труда было истрачено на то, чтобы воскресить оболочку античного Рима, — и она воскресла и очаровала наши привычные к современности глаза. Не то чтобы овладела вами искренняя иллюзия, — для этого театральная публика навсегда потеряла счастливую наивность (спугнутую, между прочим, как раз обдуманностью ярких эффектов); нельзя было забыться и забыть, что вы не в Риме, а только в театре, — но театр развернул перед вами свои богатые силы и пленил роскошной панорамой. Так отрадно было видеть осязательное воплощение того, чему нас когда-то сухо учили, — эти доспехи, ткани, этрусские вазы, эту волчицу, вскормившую Ромула и Рема, и римский Форум, и римский Сенат с его patres conscripti [отцами-сенаторами — лат.], и живую и капризную толпу, среди которой проносят великого Цезаря и в которой торжественно проходят Цицерон и Антоний. Жаль только, что Рим был слишком сжат и сосредоточен и все это великолепие собрано на слишком тесном уголке; хотелось больше воздуха. Улицы действительного Рима были узки, это верно; но опять-таки историческое правдоподобие должно уступать идеальной правде, а эта правда, раскрыв перед нами грандиозный *внутренний* Рим, требовала для него и наглядной широты и простора.

Надо отметить еще и то, что отдельные сцены были сыграны в утомительно медленном темпе.

Если бы мы должны были формулировать свои личные впечатления от блестящей постановки «Юлия Цезаря» на сцене Художественного театра, мы сказали бы так: «Юлий Цезарь» имеет значение и частное, и общее, это — страница истории и страница души; «Юлий Цезарь» — трагедия Рима и трагедия человечества; и вот, на сцене Художественного театра история была изображена гораздо ярче, нежели человечество, — Рим был лучше, нежели мир.

## **{****365}** 6. Матов <С. С. Мамонтов>[[562]](#endnote-535) Брут — Станиславский «Русское слово», М., 1903, 27 октября

Мы всегда стремимся непременно попасть на первое представление новой пьесы и по первому представлению составляем свое суждение о самой вещи и об ее исполнении. Такое положение дела неправильно во всех отношениях.

Актеры прежде всего люди, и их нервным организациям, более чем чьим-либо другим, свойственны и волнение, и страх перед судом отборной публики. А на первых представлениях бывают все критики, все наиболее авторитетные театралы, дающие пьесе и актерам безапелляционную аттестацию и решающие, так сказать, их дальнейшую участь.

При наличности таких условий можно ли требовать от актера того спокойствия и той уверенности, при которых только и возможна выдержанная передача роли? Может ли человек непринужденно владеть каждой интонацией, каждым движением, когда на него устремлены тысячи глаз, ставящих ему всякое лыко в строку? Когда судьба произведения, которому он посвятил столько трудов, столько нервной силы, всецело зависит от одного этого вечера?

Потому-то между впечатлением от «Юлия Цезаря» на первом представлении и впечатлением, вынесенным нами с тринадцатого, лежит целая пропасть.

Моменты, казавшиеся бесцветными, выступили, после двенадцати представлений, с неподражаемой яркостью, и, наоборот, диссонансы, резавшие ухо вначале, смягчились и слились в общей гармонии.

На первом плане мы должны, по справедливости, поставить исполнение роли Брута г. Станиславским, так как исполнение это немногим понравилось на первом спектакле.

И действительно, г. Станиславский скомкал тогда всю роль; даже пластика, всегдашний конек этого актера, оставляла желать лучшего. Судьи первого представления произнесли свой приговор, и роль Брута не вплела новых лавров в венок артиста.

Но я видел г. Станиславского на тринадцатом представлении трагедии и считаю своим нравственным долгом апеллировать против поспешного приговора общественного мнения.

Громадным смягчающим обстоятельством является для артиста уже то, что никто не имеет такого права волноваться и нервничать, как г. Станиславский. Ведь он отец Художественного театра, ведь всякая деталь постановки, каждое сценическое положение — его родное детище, выношенное им в сердце и поставленное на ноги.

Трудно ему на первом представлении отдаться всецело исполнению только одной своей роли, зная, что все окружающее — плод его творчества, одновременно с ним впервые поступает на суд публики.

При таких условиях всякий человек стал бы нервничать и скомкал бы роль.

Теперь, когда успех трагедии обеспечен, когда страсти, взбудораженные ею, поулеглись, — г. Станиславский играет Брута во всеоружии своего недюжинного ума и дарования, и играет превосходно.

О созданном им образе Брута прежде всего надо сказать знаменательными словами его врага — «это был человек!».

Вся роль основана артистом на этом эпитете, и он ведет ее с такими тонкими оттенками, с таким совершенным знанием человеческой души, что положительно захватывает внимательного зрителя. Но именно {366} зрителя внимательного, так как у него нет ни одного грубого эффекта, ни одной выходки, которая бросалась бы в глаза человеку, относящемуся к трагедии поверхностно.

И у Шекспира Брут — прежде всего человек, а не герой; человек без рисовки, свойственной и Антонию, и Кассию, человек такой же, как мы все, с теми же чувствами и инстинктами, как у нас.

Бруту противно пролитие крови, а тем более крови Цезаря, с которым он связан дружескими чувствами. Совершив убийство, этот человек подавлен истинным горем и совершенно искренно говорит Антонию, что «любил Цезаря в тот самый миг, когда пронзал кинжалом». Эти слова легко могут показаться громкой фразой, если актер не сумеет вложить в них правдивого и глубокого чувства.

Станиславский постиг это в совершенстве и властно схватил зрителя за душу неподдельной искренностью интонаций и глубоко скорбным выражением лица.

Роль Брута вообще не легка.

Трудно не изменить себе и не впасть в банальность, изображая в течение целого вечера истинную доблесть и благородство, заключенные в рамки скромности и сдержанного характера. А шекспировский Брут именно таков, в нем нет ни одного «выигрышного», в актерском смысле, места.

И Кассий, и Цезарь, и Антоний своими рельефными фигурами, своими красивыми фразами все время застилают образ Брута от глаз публики. Однако истинная трагедия и истинная душевная красота все-таки сосредоточиваются в нем одном. Он по нравственным качествам на целую голову выше своих сограждан.

Недаром Каска говорит заговорщикам: «Что в нас бы преступленьем показалось, то именем его (Брута), как волшебством, в заслугу, в добродетель превратится».

Г. Станиславский удачно справился и с этой задачей: неуловимыми штрихами он дал почувствовать публике высоту души Брута.

Мягкость по отношению к Антонию, снисходительность к строптивому брату — Кассию, нежность к жене — все эти места особенно удались артисту и звучали неподражаемой теплотой.

Сильные душевные движения на первый взгляд казались бледнее, но только на первый взгляд. Всматриваясь внимательно в беспокойство Брута при криках народа на празднике Луперкалий, вслушиваясь в порывистые слова:

«Уверен будь, что Брут скорей готов  
Быть пахарем, чем римским гражданином  
На тягостных условиях, какими  
Нас это время хочет оковать…»,

нельзя было не признать, что этот вдумчивый, скромный человек не мог произносить их иначе. Всякое резкое проявление страсти звучало бы у него диссонансом, пока он не решился на страшное дело.

Впоследствии крикливая перебранка его с Кассием понятна. Кровавое дело не принесло ожидаемых результатов: все, во что Брут веровал, все, что он любил, рушится. Даже любимый брат запятнал себя лихоимством. В таких условиях человек может потерять самообладание, и накопившаяся горечь может вылиться в несвойственном ему гневе и крике.

Отдельным блестящим пунктом в игре Станиславского является речь его перед народом. Брут священнодействует и строго придерживается приемов профессионального оратора, но сквозь официальную оболочку все время чувствуется спокойное торжество исполненного долга. Никаких уловок и подтасовок в своей речи Брут не допускает, и одна незыблемая вера в свою правоту неотразимо влияет на народ и на зрителей.

Игра г. Станиславского — это филигранная работа; с первого взгляда ее не оценишь. Но чем внимательнее к ней присматриваешься, тем больше и больше будешь открывать в ней правды и прелести.

## **{****367}** 7. Б. Варнеке[[563]](#endnote-536) По поводу постановки «Юлия Цезаря» На сцене Московского Художественного театра «Театр и искусство», СПб., 1903, № 45

Редко можно наблюдать такое полное единодушие, как в отзывах театральной критики о постановке «Юлия Цезаря» на сцене Московского Художественного театра. Среди присяжных панегиристов Московского Художественного театра не нашлось ни одного, кто рискнул бы, например, назвать исполнение Станиславским роли Брута удовлетворительным. Разочарованным поклонникам осталось одно: утешать себя великолепием внешней постановки, и по этому поводу дирекции было наговорено немало комплиментов. Кроме красоты постановки сочувственно отмечали удивительную верность ее с точки зрения истории. Уже гораздо раньше, чем успели проникнуть в газеты известия о поездке Вл. Ив. Немировича-Данченко в Рим, можно было надеяться, что москвичи непременно обратятся к услугам археологии и при постановке этой пьесы, — в этом порукой служила вся их предшествовавшая деятельность. Недаром же Станиславский для «Возчика Геншеля» вывозил корыто из Германии.

Само по себе это обращение театра за поучением к науке заслуживает, конечно, всякого сочувствия. Кстати же, и реалистические начала в искусстве, которыми ознаменовался минувший век, этого требуют. Но привлекая к театру археологов, следует избегать крайностей «усердия». Следствием увлечений было то, что сам по себе чрезвычайно симпатичный принцип вредил театру чуть ли не еще более, чем полное пренебрежение к исторической правде, которое до мейнингенцев господствовало на европейской сцене и с которым у нас так усердно боролся и продолжает бороться Московский Художественный театр. Поэтому необходимо выяснить те руководящие начала, которым должен следовать театр при постановке {368} таких пьес, для которых необходимо прибегать к услугам археологии.

Никто не станет спорить против того, что при постановке пьесы режиссер должен строго сообразоваться с особенностями каждого драматурга в отдельности. Внешняя сценическая постановка должна при помощи декораций, костюмов и аксессуаров дополнять впечатление, получаемое от текста пьесы, и содействовать законченности образов, что может быть достигнуто, конечно, только в том случае, если внешняя сценическая постановка будет выполнена в том самом художественном стиле, который отразился и на самом тексте пьесы. <…>[[564]](#endnote-537)

Всякий, знакомый с состоянием английского искусства при Шекспире, знает, что в то время самыми распространенными живописцами были в Англии итальянские мастера Возрождения с тем самым Джулио Романо[[565]](#endnote-538) во главе, которого так прославляет Шекспир. Их картины давали современникам Шекспира те зрительные впечатления, под влиянием которых слагалось у них представление о Риме и его деятелях. А кто видал картины этих мастеров, тот прекрасно знает, как далеки эти представления от того, что дали нам раскопки на Форуме и за чем ездил в Рим Вл. Ив. Немирович. Психология творчества достаточно ясно показала, в какой сильной зависимости находится внутренний мир изображаемого персонажа от представления его внешнего облика, и несомненно, что Шекспир, рисовавший души своих римлян по образу и подобию современных ему англичан, их внешность представлял себе в зависимости от тех картин, на которых ему приходилось видеть изображение римской жизни. Несомненно также, что между внешностью героев и их душой в сознании самого Шекспира не было разлада; не должно быть также этого разлада и на сцене при воспроизведении этих пьес. Теперь разлад этот существует, и он не уклонился от внимания критики[[566]](#footnote-30). Для того, чтобы избежать его, режиссерам незачем было ездить в Рим: надо было съездить в Лондон и там в Британском музее и других галереях из гравюр, картин и статуй составить себе наиболее полное представление о том, как изображали римскую жизнь те художники, произведения которых питали воображение Шекспира. Вот тогда было бы выполнено первое правило режиссерского искусства, требующее, чтобы стиль внешней обстановки вполне гармонировал стилю пьесы. В Рим ездить было бы необходимо только в том случае, если бы ставили не Шекспира, а трагедию римлянина из римской же жизни, например, «Октавию» Сенеки[[567]](#endnote-539). Если поэт, не смущаясь, допускает в своей пьесе ряд анахронизмов, — не должен их смущаться и режиссер.

Московский Художественный театр весьма упростил свою задачу, прикрываясь щитом науки. Но мало любить науку, надо еще уметь с нею обращаться, и постановка «Юлия Цезаря» москвичами обнаружила, что в их распоряжении есть специалисты по археологии, но нет специалистов по эстетике. Много усердия и недостаточно вкуса[[568]](#footnote-31)…

## **{****369}** 8. Андрей Белый[[569]](#endnote-540) «Юлий Цезарь» на сцене Художественного театра «Мир искусства», СПб., 1903, № 12

Нечасто приходится видеть Москве Шекспира на сцене. Между тем наше общество отличается полным незнакомством с духом великого драматурга. Сравнительно небольшой кружок образованных шекспиристов тонет в массе поклонников Максима Горького. Мы не знаем, что такое *шекспиризм*. И, однако, многие из нас заражены *ибсенизмом*. Я уверен, что в настоящую минуту большинству посетителей Художественного театра Чехов ближе Шекспира. Посмотрите на наших студентов, курсисток: глаза их загораются, когда речь заходит о «Трех сестрах». Не то Шекспир: на долю последнего выпадают чаще обязательные, холодно звучащие эпитеты «великий», «гениальный», «знаменитый», произносимые с олимпийским равнодушием от внутреннего недоумения, чем, собственно, так велик Шекспир. Отдельные голоса поднимаются против Шекспира. Сегодня знаменитый писатель называет его «дикарем», завтра видный представитель нового искусства упрекает Шекспира в слишком внешнем отношении к драматическим моментам личности. И масса внимает. И чувствуешь, что горячим поклонникам «Дна» нет дела до того, кого они наделяют холодным эпитетом «гения», — Шекспира, Вольтера — все равно.

Такое отношение к Шекспиру коренится в художественной невоспитанности общества. Нежелание читать Шекспира, изучать его — вытекает из *неумения читать*. Шекспир требует постоянного напряжения. Мы привыкли в чтении скользить по поверхности. Другое дело сценическое изображение. Здесь возможно выпукло изобразить все то, что ускользает при поверхностном чтении. То, что в нашем воображении явилось бы результатом проникновения в духе изображаемых моментов, преподносится здесь в готовом виде. Вот почему нас привлекает сцена. Мы забываем, что Шекспир едва ли исполним при современном положении сцены. Отдельные звезды меркнут среди мрака всеобщего невежества.

Вот почему отношение сцены к драмам Шекспира является краеугольным камнем, на котором воспитывается к нему и отношение нашего общества. Вот почему характер официального почета, а не восторга в отношении к трагедиям Шекспира есть показатель степени его понимания нашей сценой.

Года три тому назад мне пришлось быть в Малом театре на «Макбете»[[570]](#endnote-541). Актер, исполнявший центральную роль, в продолжение всего вечера показывал зрительному залу свой благородный профиль, наливался кровью, напрягал свои мускулы и сдобным, дрожащим от напряжения голосом убивал замечательные слова великого драматурга. Упражнение в гимнастике и приторное (чтобы не сказать притворное) дрожание голоса, как я узнал потом из газет, и есть то нутро, которым постигает, по представлению многих, талантливый исполнитель свою роль. Но такое «постижение» выражается главным образом не в тонкой разработке характера изображаемого лица, а в животно-физиологических телодвижениях. Это какое-то физиологическое обнаружение гениальности. Мне всегда становится тошно от него. Помню — едва досидел до конца «Макбета», и теперь уж меня никакими калачами (хотя бы и самим г. Южиным) {370} не заманишь в Малый театр на Шекспира.

Да простится нашей публике холодное отношение к великому трагику.

Зная несравненное проникновение артистов Художественного театра в пьесы Чехова, высоко ценя режиссерский талант г. Станиславского, я все-таки испытывал чувство некоторой боязни, когда шел на «Юлия Цезаря». Я знал заранее, что г. Качалов в роли Цезаря даст великолепную картину, эффектно задрапированный в красно-золотое, и что глаза его будут сильно подведены. Я знал, что заговорщики будут свистеть и хрипеть что есть мочи, и я заранее молил Бога, чтобы в этом свисте и яростном шепоте можно было разобрать отдельные слова. Я знал, что толпа будет оглушать меня ревом. Я знал — будет музыка и ряд картин в стиле Семирадского. Я на все согласился.

Я знал одно: *при тщательной обдуманности и даже деланности не будет омерзительно животного «нутра» вместо таланта*.

И действительно: толпа ревела, заговорщики яростно шипели, картины в стиле Семирадского сменяли друг друга. Великолепная фигура Цезаря выделялась не только красно-золотым пятном, но и превосходным исполнением. Играла музыка.

Из этого несколько механического, но добросовестного и вдумчивого исполнения, как из оправы, все-таки выступил Шекспир, не весь, но хотя часть его. И это было часто лишь вследствие отрицательных достоинств: артисты явно нигде не позорили Шекспира, порой отходя на задний план, но не дерзая на ужас, именуемый «нутром», будучи слишком честны для фальсификации гениальности.

Таково именно было исполнение роли Брута г. Станиславским, который если и был сух и бледен, но *нигде не оскорбителен*. В этом непосягательстве на Брута было много целомудрия, и за это мы должны быть благодарны г. Станиславскому.

Бездна таланта и остроумия сказалась, как всегда, в инсценировке. Толпа вела себя сравнительно прилично. В ней, однако, не чувствовался музыкальный ритм, который всегда придает трагедии ее истинный смысл. Сцены в доме Цезаря в Курии Помпея и на похоронах Цезаря были стройны, как гармоничный аккорд. Заговорщики слишком хрипели.

Побольше бы пластики.

## 9. А. Ко‑тов <А. И. Косоротов>[[571]](#endnote-542) О законах сценической постановки «Театр и искусство», СПб., 1903, № 47

У нас в Петербурге заслуги Московского Художественного театра подвергаются сильным сомнениям. Но одна-то его заслуга, кажется, несомненна: своею энергией и крайне любовным отношением к делу он непрестанно возбуждает всех к размышлению. Ропщут ленивые хозяева театров, возлагающие успех главным образом на сырые таланты нанятых актеров, скрипят ученые педанты, злобствуют рецензенты, чувствующие большое стеснение в необходимости перейти с привычных трафаретов на новый тип театральных отзывов. Все это вместе создает коллизии, вихрь суждений, из которых рано или поздно должна родиться истина. Покуда, однако, {371} родится эта истина, человеческой мысли суждено еще много плутать по болоту недоразумений. На подобном болоте растет немало странных и подчас даже нелепых цветов… Самое же странное заключается в том, что люди ищут не того, как бы реформировать наше собственное отношение к театральному делу, но только замены одного универсального рецепта другим, универсальным же.

Прошлою зимою в одном обществе была интересная беседа на тему о театральных постановках, причем философ Мережковский[[572]](#endnote-543) и публицист Арабажин высказали два взгляда абсолютно противоположные, но оба талантливые, основательные. По мнению первого, вся современная постановка вообще — вздор, и никто еще так не оскорблял его художественных чувствований, как Станиславский и Немирович.

— Вообще я бы все, с вашего позволения, смял бы и к черту в шапку. Ничего не надо! Все, что теперь есть, прогнило насквозь, на пять саженей глубины, а Станиславский, вместо того чтобы помочь беде, развратил публику до самого уж конца. Если бы авторы, актеры, режиссеры и художники всего мира собрались вместе, то и тогда бы они не были в силах создать того, что называется истинным театральным действом, потому что теперь нет еще одного, необходимейшего элемента — истинной публики. Публика должна участвовать в представлении не меньше тех, которые позвали ее в театр. Надо так сделать, чтобы актер указал жестом, сказал бы: «я вижу то-то и чувствую так-то» — и чтобы публика сейчас же увидела и почувствовала совершенно как актер, без помощи разных искусственных средств. Театральное представление должно быть minimum’ом материальности, театр есть храм, и драматическое действо есть «видение», создаваемое взаимодействием публики и актеров, так точно, как истинная молитва создается взаимодействием экстаза жрецов и экстаза предстоящей толпы.

Приблизительно так, с красивою яростью жестикулируя кулаком по сукну стола, проповедовал переводчик Еврипида… поставивший, однако, свой перевод при ближайшем участии изысканного декоратора Бакста и всех наличных машинистов и электротехников[[573]](#endnote-544).

С не меньшею основательностью Арабажин доказывал как раз противоположное. Того театра, который нам завещан греками или Шекспиром и формулы которого выработаны на основании еще аристотельских положений[[574]](#endnote-545), быть теперь не может. Театральное действие Шекспира и греков основывалось на движении более или менее сильных личных страстей. Индивидуум, яркий характер — вот основы того театра. Нынешняя жизнь не дает драматургу тех же основ. Теперь движется, вздыхает, радуется, борется не один отдельный человек, а сразу многие — целая деревня, целый город, целая округа, целое сословие, и все об одном и том же. Подобное, широко разлившееся и однообразное движение не может быть по существу своему столь ярко и живо, чтобы закрыть, заглушить собою окружающую обстановку. Не движение, но ждущее чего-то бездейственное настроение — вот чем пробавляются ныне целые массы живущих вместе людей. Мы изнервничались до крайности, измотались, и потому понятно, что иной раз, особенно в деревне, тикающий маятник, резкий крик сверчка, хлопнувшая ставня и прочая мелочь решают гигантские вопросы нашей любви и ненависти, движения вперед и отступления, пожалуй, что даже жизни и смерти. Заслуга Чехова и Станиславского с Немировичем в том и заключается, по мнению Арабажина, что они, истинные художники, поняли эту перемену в нашей жизни, сообразно ей переменили театральное сочинение и театральную постановку. Вот почему «постановка», некогда бывшая второстепенным элементом театрального действия, ныне получила первенствующее значение. Это {372} не мода, — это художественная необходимость.

Итак, по мнению г. Мережковского, «постановка» — разврат, а по утверждению г. Арабажина — добродетель. Г. Варнеке в своей статье «По поводу постановки “Юлия Цезаря”» (№ 45 «Т. и и‑ва»)[[575]](#endnote-546)склоняется, по-видимому, ко второму, с своими, однако, исключениями и добавлениями. По мнению г. Варнеке, беда московского «Юлия Цезаря» заключается не в том, что г. Немирович слишком уж увлекся «постановкою», а в том, что он ездил для нее в Рим, тогда как следовало поехать в Лондон. Таков рецепт г. Варнеке: если пьеса из римской жизни писалась римлянином, режиссеру надо ехать в Рим. Если в Париже, например Расином, — в Париж, копировать Миньяра и Пуссена[[576]](#endnote-547). Для Гете же необходимо привлечь Винкельмана с Торвальдсеном[[577]](#endnote-548).

По моему мнению, все трое впадают в одну и ту же ошибку. Они игнорируют то, что театр есть не более и не менее как отразитель *современной, живой жизни*. Не более и не менее. В сущность современной жизни, между прочим, входит, конечно, и «историческая оглядка», но г. Мережковский напрасно требует от зрителя, — только «оглядывающегося» в минувшее, — полного перевоплощения. Знает же он, что подобное перевоплощение невозможно. Tempora mutantur et nos mutamur in illis[[578]](#footnote-32). Современный зритель не в силах чувствовать столь же непосредственно, как древний грек, — зачем же проповедовать утопию? С другой стороны, соглашаясь с г. Арабажиным в том, что наилучшее изображение современной провинциальной жизни принадлежит Чехову и играть это надо именно так, как установлено Станиславским, нельзя забывать, что есть еще в нашей жизни и другие сюжеты, другие «тона» и краски. Как же их-то играть? Ведь под эту категорию, как ни верти, не подойдут ни «Горе от ума», ни «На дне», ни, наконец, тот же «Юлий Цезарь», о котором речь у всех теперь на устах. Наша современность гораздо богаче и шире, чем хочет ее охарактеризовать публицист. И конечно, она еще богаче, чем полагает г. Варнеке, не нашедший иного упрека Немировичу, кроме неверности «стиля». Неужто, в самом деле, Станиславскому не удался Брут и Леонидову — Кассий только потому, что Немирович ошибочно съездил в Рим вместо Лондона?..

Ошибка постановки «Юлия Цезаря» заключается как раз в том, благодаря чему выигрывают чеховские пьесы. Иначе сказать, нельзя ставить пьесы двух разных категорий, почти противоположных, совершенно одинаковым способом. В «Дяде Ване» или в «Трех сестрах» люди — маленькие, больные, пассивные, и понятно, что резкий крик сверчка и хлопнувшая ставня может играть в их судьбе капитальную роль. Окружающая обстановка — вот главный герой *действия* чеховских пьес. Наоборот, «Юлий Цезарь» — трагедия характеров, сильных индивидуальностей, точно отлитых из бронзы. Конечно, здесь не помешала бы и дивно поставленная обстановка, если бы режиссеру одинаково удалось сохранить гармонию, пропорции между характерами действующих и всего остального. Но этого-то и не вышло — и вовсе не потому, что в труппе нет больших талантов. Но режиссерское увлечение «постановкой» ставит их порою в неминуемую опасность звучать диссонансом и меркнуть. По общему признанию, Цезарь — Качалов безупречен. Я с этим не могу согласиться. Сам по себе, без отношения к окружающим, он действительно великолепен. Это та самая голова, запечатлевшаяся в нашем уме по тысячам медалей, картин и статуй, та самая богоподобная фигура, которую нарисовал нам Тургенев {373} в «Призраках»[[579]](#endnote-549). Помните, как там «шумят голоса» с восторженным ужасом: «Caesar, Caesar venit!..» [«Цезарь, Цезарь идет!..» — лат.] Но в ансамбле этот Цезарь идет сильно вразрез с шекспировским замыслом. Напрасно Кассий, со слезами в голосе, старается уверить Брута, что Цезарь, как человек, вовсе не так уж достоин беззаветного поклонения. Старый сослуживец диктатора, видевший десятки лет в его характере мельчайшие черточки, Кассий знает, что в Цезаре немало и мелкого лукавства, и малодушия, и пройдошества, — но все это напрасно. Является качаловский Цезарь из бронзы и мрамора — и зритель видит, что Кассий нагло лгал. Великая трагедия энтузиастов rei publicae romanae [римских законов — лат.], по причине дивной игры Качалова (да, я настаиваю, *по причине красиво-неверной игры Качалова*) превращается в кляузную историю мелких завистников. И при таком условии, чем искреннее будет стенать Кассий — Леонидов, тем он будет противнее зрителю. Из истории же зритель, вместе с Шекспиром, знает, что Кассий и Брут были подлинно великими патриотами. Вот и диссонанс № 1, обусловленный главным образом декоративным увлечением ставивших пьесу, отразившимся и на игре актера Качалова!

Вторым диссонансом, еще сильнее режущим ухо и глаз, является Брут — Станиславский. По моему впечатлению, Брут — Станиславский, лично, вне отношения к окружающему, был не менее безупречен, чем Цезарь — Качалов. Он дал подлинный образ Брута: благодушного, внешне спокойного, медленно, но верно раскаляющегося римлянина. Я тщетно роюсь в моем воспоминании, к чему бы можно придраться в игре Станиславского, — и не нахожу ни малейшей черты… кроме одной: его голоса. Да, такая, казалось бы, третьестепенная вещь, как голос, в связи с маленькими индивидуальными жестами, — решает судьбу всей роли! Это характернейшее обстоятельство для проводимой мною мысли, и я настаиваю на нем. Нельзя сказать, чтобы у Станиславского был очень плохой голос; но он, если можно так выразиться, весьма индивидуален. Зритель, видевший его в отечественных пьесах (а кто его в них не видел?), не может отделаться от воспоминания о докторе Астрове, артиллерийском полковнике Вершинине или Сатине. — «Станиславский + Астров + Сатин в простыне» — так и сверлило мне голову в тот вечер…

Но если строго разобраться, то это зависит не так от самого Станиславского, как от той же «постановки» Немировичем «Юлия Цезаря», потому что он не сохранил пропорции между совершенством актера и совершенством окружающей его обстановки. Если бы Станиславский играл Брута в столь же несовершенной, условной обстановке, как сам он — несовершенный и условный римлянин, то нам гораздо легче было бы забыть об его индивидуальных недочетах, — как забываем же мы о них по отношению к другим актерам! — и мы бы, конечно, увидели воочию отличного, подлинного Брута. Но на фоне Рима, который доведен до иллюзии подлинника, он должен был кричать диссонансом… Понимают ли меня?.. Художник должен понять по аналогии: красное «кричит» на зеленом, желтое — на фиолетовом, а в Станиславском слишком кричал Астров + Сатин на фоне слишком уж настоящего Рима. Достоинство Станиславского в роли Брута, при такой постановке, могло бы быть явно только при одном условии: если бы он каким-нибудь экстатическим порывом мог *закрывать* всю обстановку, заставить зрителя забыть о ней. И такой момент несомненно есть у него. Кто видел пьесу, пусть вспомнит речи на Форуме. Бесспорно, Брут — Станиславский на Форуме сильнее Антония — Вишневского. Он там так хорош, что, как говорится, «лезет из рамы», а все остальное пропадает на фоне, как будто написанное жиденькой акварелью. {374} Наоборот, Вишневский — превосходный Антоний вплоть до речи (своей внешностью он так подходит к обстановке!), на Форуме сильно блекнет в сравнении с своим соперником и даже слушающей толпою.

Резюмируем. Театральное творчество столь богато средствами, как никакое другое. Музыка, скульптура, живопись, литература, мимика — все к услугам творца театрального представления. Но драматург, то есть главный деятель представления, не может исчерпать всех средств разом в одинаковой мере и отдает преимущество то тем, то другим, сообразно своему личному темпераменту, или сюжету, или даже попросту капризному вдохновению минуты. Дело того, кто ставит пьесу, — точно угадать пропорции театральных средств, которыми рассудил воспользоваться драматург. Не только не следует одинаково обставлять Шекспира и Чехова, но даже не все пьесы одного и того же Шекспира можно представлять в одинаковых пропорциях театральных средств. Одна пропорция для «Гамлета», и совсем иная пропорция — для «Зимней сказки». В первой пьесе главное — людские характеры, во второй — волшебство обстановки. Ведь в живописи не все равно: фигуры ли с пейзажем, или пейзаж с фигурами. Так же и в музыке: иное дело опера Вагнера[[580]](#endnote-550), где оркестр доминирует над пением, и иное дело итальянское bel canto *в сопровождении* оркестра. В музыке и живописи мы уже ясно понимаем эту разницу, — пора бы прийти к тому же и в театральном деле.

Свобода режиссерского творчества — великая вещь. Но для того ли наши мейнингенцы освобождали театр от рутины «нутряных» представлений, чтобы в свою очередь впасть в другую рутину — своей собственной «обстановки»? Свобода, так уж свобода полная: как от рутины, так и от сектантского увлечения новым, хотя бы и великим, принципом. Тот, кто силен вообще, имеет право и даже обязан быть абсолютно свободным, потому что сильному все, хотя и завидуют, — подражают. И мы действительно видим, как нелепо подражают иные театры московскому Художественному: отбрасывая существенное, воспринимают только внешние формы, — игнорируя законы, пользуются мелкими кунштюками.

## 10. <Без подписи> «Одинокие» «Русские ведомости», М., 1903, 10 ноября

Художественный театр возобновил «Одиноких» Гауптмана. Большинство ролей исполняется теми же артистами, которых мы видели четыре года назад при первом представлении пьесы, и тем не менее теперь мы получили совершенно иное впечатление, чем прежде. Только две роли нашли новых исполнителей: Иоганна вместо г. Мейерхольда играл г. Качалов, роль отца Фокерата вместо г. Санина исполнял г. Лужский[[581]](#endnote-551). В характере игры последнего артиста нет больших отличий от исполнения г. Санина; разнятся некоторые детали, немного иначе оттеняются второстепенные подробности, но в общем это — тот же довольный, радостный, честный, буржуазный семьянин, для счастья которого нужно так мало и в то же время так много: нужно, чтобы человечество не искало и не мучилось, довольствуясь {375} выработанными с давних пор верованиями и надеждами. Если при своем возобновлении пьеса Гауптмана произвела на нас иное впечатление, чем в первое представление, то этим мы целиком обязаны г. Качалову, исполнявшему главную роль. Г. Мейерхольд, прежде изображавший Иоганна, делал его неврастеником, человеком, болезненная организация которого не могла приспособиться ни к какой обстановке и который вследствие этого чувствовал себя одиноким в какой угодно среде. По своему духовному облику и по своим стремлениям он не оказался стоящим много выше окружающих его лиц, и чрезмерные его претензии к родным не находили никакого оправдания в глазах зрителя. Иоганн мог возбуждать сострадание, как возбуждают его больные, но серьезно относиться к его требованиям, видеть в них нечто большее, чем капризы, зритель не мог: его сочувствие было целиком на стороне семьи. В исполнении г. Качалова роль получила совсем другое освещение, а вместе с изменением последнего изменилась и вся пьеса. Иоганн говорил те же слова, что и прежде, но в том, как он их говорил, в его фигуре, манере держаться и во всем поведении видно было, что это — человек, высоко стоящий над окружающею его жизнью. Видна была привычка к мышлению, чувствовалось страдание, проистекающее от неудовлетворенной духовной жажды, ощущалось одиночество богатого содержанием ума среди мирных наслаждений и мелких забот повседневной жизни. Иоганн по-прежнему предъявлял к семейным требования, которых они по самому свойству своей натуры не могли исполнить, по-прежнему он был резок и часто несправедлив, и тем не менее зритель сочувствует ему, видя за этою внешнею несправедливостью внутреннюю правоту. Для зрителя, видевшего в роли Иоганна г. Мейерхольда, не мог представлять больших затруднений ответ на вопрос: «кто виноват?» Несомненно, был виновен он, этот больной, издерганный, чрезмерно самолюбивый и потому постоянно чувствующий обиду человек. Когда мы видели г. Качалова, этот вопрос и не возникал у нас: перед нами разыгрывалась тяжелая безысходная драма, где не было вопроса о правых и виноватых, где все были несчастны и все правы. Пьеса при таком освещении оставляет не только более сильное, но и более глубокое впечатление; она не только волнует, но и возбуждает мысль. В этом заключении содержится, по нашему мнению, наибольшая похвала артисту. Остальные артисты, г‑жи Самарова, Книппер, Андреева и г. Москвин, были так же хороши (если не лучше еще), как и во время первого представления[[582]](#endnote-552). И так же хороша была постановка.

## 11. П. К. <П. С. Коган (?)>[[583]](#endnote-553) Театр и музыка. Художественный театр. «Вишневый сад» «Курьер», М., 1904, 19 января

Трудно подвести итоги своим впечатлениям, когда смотришь пьесу такого писателя, как Чехов. Пред вами образы, может быть, и недоконченные, может быть, неясно очерченные, но вы так хорошо знаете этих людей, это — давнишние ваши знакомые, вы узнаете их с первого взгляда, вы дополняете недостающее воспоминаниями {376} из прошлого, пред вами встает чудный мир, который раскрыт в прежних творениях любимого писателя, и вам трудно решить, где действует на вас сама пьеса и где она захватывает одним тем, что вызывает дорогие воспоминания.

К Чехову не приходится привыкать; он научил нас любить свою поэзию штрихов и намеков, он разрушил в нас прежние представления о настоящем драматическом действии, о законченной интриге, о борьбе сильных страстей.

В «Вишневом саде» мало действия, почти нет интриги, герои появляются ненадолго. Но в совокупности пьеса оставляет цельное впечатление. Чувствуешь, что есть общий смысл в этих обрывистых сценках, в этих скучающих людях.

Сюжет пьесы — не новый сюжет для нас после Тургенева и Атавы[[584]](#endnote-554). Острый момент дворянского оскудения уже отходит в область прошлого. Старое дворянское гнездо, где по сто лет на одном и том же месте стоит одна и та же мебель, где все от расписных потолков до книжного шкафа наполнено миром патриархальных отношений, обречено на гибель. Ермолай Лопахин, этот сильный и черствый потомок крепостного, которого когда-то на кухню не пускали, приобретает имение и изгоняет из старого дома его обитателей.

Этот несложный сюжет дал автору возможность нарисовать поэтическую, хотя и монотонную картину; в этом мелком факте, разбившем счастье стольких людей, отразилась тоскливая бесцельность нашей действительности.

Фигуры, мелькающие пред нами, скорее силуэты, чем яркие образы, но многие из них запечатлеваются навсегда в памяти. Талант автора и филигранная работа Художественного театра и жадное внимание публики, расширявшей значение каждого слова, угадывавшей часто то, чего не было в пьесе, — сделали свое дело: спектакль был одним из тех моментов нашей театральной жизни, которые, по справедливости, называются праздниками сцены.

Но миновало обаяние имени, царившего третьего дня в театральной зале, улегся поднимающий энтузиазм, лишающий равновесия, — и настала пора холодного анализа.

Что представляет из себя новая пьеса как литературное произведение? Является ли она шагом вперед в творчестве любимого драматурга, пробуждает ли новые идеи, открывает ли новые горизонты?

Раневская, — несомненно, интересный образ, который займет не последнее место в галерее чеховских женских портретов. Сентиментальная расслабленность и усталость, проглядывающая во всех словах и жестах этой женщины, красной нитью проходящих через все ее действия, проведены мастерски. Тонкая игра г‑жи Книппер и творчество поэта слились в гармоническое целое. Почти невозможно сказать, кто больше участвовал в создании этого образа — артистка или автор. Нервная взвинченность, быстрые переходы от слез и грусти к смеху, легкомыслие, сквозящее в ее грусти и в ее радостях, эти черты, вековое наследие праздных поколений, привыкших к безмятежным радостям эпикурейского существования, проводивших десятки лет в скучных разговорах «про дождь, про лень, про скотный двор», — эти черты слились в этом крупном отпрыске длинного родословного дерева, в последнем звене бесконечной цепи предков.

Рядом с Раневской другая, еще более характерная фигура — ее брата. И здесь автор начертил только силуэт, дал общий облик. И здесь артист пришел ему на помощь, и фигура Гаева является новым прекрасным творением г. Станиславского. Вырождающийся дворянин, беспомощное, неприспособленное к жизни существо, человек, которого шокирует всякое грубое слово, выводит из себя фамильярность слуги, запах чеснока. Г. Станиславский, {377} по обыкновению, превосходно отделал детали, нарисовал много тонких, неуловимых штрихов. Гаев и Раневская образуют превосходную группу, старшее поколение, инстинкты и чувства которого обречены на гибель. Они не способны заглядывать вперед. Только тогда, когда раздастся удар топора и падает первое дерево любимого вишневого сада, этого прекрасного свидетеля былого величия, только тогда отчаяние овладевает ими.

Но на чьей стороне симпатии автора? Есть ли смысл в этой скорби разоряющегося дворянства? Есть ли основание так крепко держаться за обломки старых традиций? Ответ на этот вопрос дает Трофимов, студент, одна из интереснейших фигур пьесы. «Облезлый барин», как назвала его какая-то простая женщина, неуклюжий и некрасивый, Трофимов сумел своими вдохновенными речами, своей бодрой верой в знание и в живое дело завладеть сердцем Ани, дочери Раневской. Умирает старая жизнь, начинается новая. Трофимову все равно, будет ли продан вишневый сад или нет: старое все равно обречено на гибель. Аня и Трофимов — другая группа, стоящая лицом к лицу со «стариками». Куда уйдут Аня и Трофимов из разоренного гнезда, какое дело ждет их, мы не знаем. Они хотят «много, много читать». Но что бы ни случилось, они бодры, веселы и сильны духом.

Эта бодрящая нота нечасто звучит в творчестве Чехова. Трогательная скорбь «стариков», нежные поэтические краски, которыми обрисованы эти невинные дети порочных отцов, свидетельствуют о том, что автор никого не хотел судить и карать. Он рисует эти тихие внутренние драмы, разыгрывающиеся на почве будничных житейских отношений, как поэт с чутким сердцем, откликающийся на всякое страдание в мире.

А вывод?

Вывод в словах студента. Нужно сбросить с себя все оковы, которые люди наложили на себя в виде богатств, почестей, блеска и жажды власти — той мишуры, благодаря которой человек утратил высшее благо — свою свободу. И Трофимов отказывается от денег, которые предлагает ему Лопахин; он хочет остаться независимым и хочет по-прежнему проходить гордо мимо богатых нищих.

Следует ли прибавлять, что г. Качалов и г‑жа Лилина были превосходны в ролях Трофимова и Ани, что образ Лопахина нашел вдумчивого исполнителя в г. Леонидове, что роли второстепенных персонажей: приемной дочери Раневской — Вари (г‑жа Андреева), помещика Пищика (г. Грибунин), гувернантки (г‑жи Муратова), неудачника конторщика (г. Москвин), старика лакея (г. Артем) и прочих, отличались той полной отделкой, которой так славится Художественный театр.

Спектакль был интересным, потому что в пьесе много глубоких моментов; прекрасна сцена между Лопахиным и Варей, которые любят друг друга и которые никогда не соединятся и всегда будут говорить о погоде, о чем угодно, только не о своем браке; полна глубокого смысла ссора Раневской с студентом, потому что оба они правы: и студент — с своей прямолинейностью и наивной жестокостью, и Раневская, изломанная жизнью, научившаяся компромиссам и состраданию.

Отдельные моменты прекрасны, но они не могут вполне вознаградить нас за общий монотонный, местами бледный характер пьесы, которая при других исполнителях, при отсутствии такой тщательной постановки может утомить зрителя.

Постановка вполне достойна той славы, которой пользуется Художественный театр. Деревья вишневого сада, глядящие в окна, пение птиц, врывающееся в комнату, обстановка комнаты, бал, настоящий помещичий бал с неутомимым танцором-гимназистом и бравым военным, — от всего этого веяло чем-то уютно-патриархальным, невозвратным прошлым.

## **{****378}** 12. Пэк <В. А. Ашкинази> Кстати «Новости дня», М., 1904, 20 января

«Вишневый сад» полон образов и характеров, добытых творческим зондом А. П. Чехова из глубины русской действительности.

— Пьесы не вижу, — скажет цеховой драматург, проживший узаконенные три года в подмастерьях и получивший затем из ремесленно-критической управы аттестат на звание мастера.

Он прав, пожалуй. Пьесы в последнем драматическом произведении Чехова и в самом деле нет. Но есть нечто не меньшее, чем пьеса.

Я бы сказал:

— «Вишневый сад», — это драматизированная повесть в лицах, в природе и в настроениях.

И прибавил бы:

— «Вишневый сад» — это продукт коллективного творчества:

Чехова и Художественного театра.

У «Вишневого сада» два автора:

Чехов и Художественный театр.

До Художественного театра и до Чехова театр был лишь помощником, поверенным, комиссионером автора; переводчиком на язык сцены.

Чехов и Художественный театр — в иных отношениях.

Чехов-драматург и Художественный театр — это Эркман и Шатриан, это братья Гонкуры, это Островский и Соловьев[[585]](#endnote-555).

Сотрудники на равных правах.

Раневскую создали Чехов и Книппер.

Гаева — больше Станиславский, чем Чехов.

Епиходова — Москвин по намекам Чехова.

Варю — Чехов при сильной помощи Андреевой.

Шарлотту Ивановну — Муратова и Чехов.

Петю Трофимова — Чехов и Качалов на паях.

Художественный театр создал «Вишневый сад», это 16‑е действующее лицо драматизированной повести, создал «старый дом», 17‑е действующее лицо.

Театр обнаружил и показал таинственную душу вещей. Вещи ожили и заговорили. И грустно-задушевный язык их был внятен и понятен.

Я не принадлежу к безусловным поклонникам Художественного театра. Сколько раз этот театр казался мне содой, а искусство — кислотой, и я слышал шипение, которого не могли заглушить вычуры и ухищрения постановки!

Тем с большим удовольствием я констатирую удивительные результаты, которых достигает этот театр в сотрудничестве с Чеховым.

Художественный театр делает Чехова сценичным.

Чехов делает Художественный театр художественным.

Представитель Художественного театра справедливо отметил, что Чехов имеет право считать Художественный театр своим.

Но и Художественный театр имеет право считать Чехова своим.

Какое счастье выпало на долю драматурга!

Какое счастье выпало на долю театра!

## **{****379}** 13. Н. Николаев[[586]](#endnote-556) У художественников. (Московские впечатления) «Театр и искусство», СПб., 1904, № 9

Я въезжал в Москву с тем чувством трепетного ожидания новых, неизведанных впечатлений, с каким, вероятно, мусульманские паломники входят в Мекку, в чаянии узреть черный камень Каабы… Я тоже стремился в Мекку, — в Мекку художественно-театральную, воздвигнутую гг. Станиславским и Немировичем-Данченко.

Благодаря любезному вниманию администрации, мне удалось попасть на восьмое представление «Вишневого сада» и на 59‑е представление «Юлия Цезаря». Могу воскликнуть с автором «Писем из партера»[[587]](#endnote-557): «Я видел “Вишневый сад”! Видел, видел!» Я видел павильоны, так пленившие г. Безобразова[[588]](#endnote-558) своей типической своеобразностью, дававшею полную иллюзию старого помещичьего дома, в высокие окна которого смотрится роскошный вишневый сад… Я видел «левитановский пейзаж» второго действия; видел, как он окрашивался косыми лучами заходящего солнца, как на его «рыжие холмы» спускалась вечерняя мгла и на опрокинутой полусфере глубокого прозрачного неба постепенно зажигались редкие яркие звезды[[589]](#endnote-559)…

Я видел павильон первого действия в последнем акте пьесы… Когда картины были сняты, шкафы отодвинуты, то на выцветших от времени обоях желтыми пятнами выделялись очертания когда-то здесь находившихся предметов… Я видел больше; я видел театр, совершенно лишенный того пошлого, улично-ресторанного характера, который режет вам глаза яркостью красок, позолотой, угнетает вас занавесом с рыночными зазываниями… Я видел театр, в котором «свили гнездо» просвещенный ум и облагороженный вкус. Какая чудная рама! Потому что все это только рама, в которую должно быть вставлено произведение искусства, чтобы оно получило надлежащее назначение… «Вишневый сад» — это не покрытые, как снегом, осыпанные цветом ветви деревьев, тянущиеся в окна старого барского дома; не ряд комнат со старинною стильною мебелью, с копией, а может быть, и оригиналом какого-нибудь Короччи или Перуджино[[590]](#endnote-560); не стены залы со скрипучим, съеденным червями паркетом; не «левитановский пейзаж», с небом, так смело написанным В. А. Симовым; не совершенство световых и машинных эффектов сцены Художественного театра. «Вишневый сад» — в людях, которые призваны дать в этой чудной раме живое и прекрасное произведение искусства…

Отдав полную дань почтительного удивления художественной изобретательности, тонкому вкусу, наблюдательности гг. Станиславского и Вл. Немировича, настойчиво стремящихся уловить жизнь во всем ее бесконечном многообразии, я все же думаю, что оценку *художественного* театра надо начинать с исполнения. В каждом художественном произведении прежде всего должна быть соблюдена перспектива… Не все выводимые лица одинаково важны, имеют одинаковое право на внимание. Как в картине, написанной художником-живописцем, существуют фигуры первого, второго и третьего планов, так в пьесе, написанной художником-драматургом, должны быть лица второстепенного и даже третьестепенного значения.

«Вишневый сад» — драма «оскудения центра», того самого центра, который {380} именуется «благородным российским дворянством». Убыль дворянской души началась давно… Достаточно было одного с небольшим столетия, чтобы потомок кн. Трубецких искренно считал себя итальянцем, не умел говорить по-русски и не понимал ни религиозных верований, ни истории своего народа… «Дворянские гнезда» пустели, разорялись, птицы отлетали. Раневская представляет центр пьесы… От нее расходится кругами значение прочих лиц пьесы, увеличиваясь или уменьшаясь в зависимости от душевных переживаний главного действующего лица. Именно Раневская определяет характер исполнения, давая своим лицом основной тон настроения пьесы. Ее положение между двумя, одинаково ей чуждыми, новыми течениями русской жизни создает драматическую коллизию пьесы. С одной стороны, практически трезвый делец Лопахин — воплощение закономерного эгоизма, лишенного всякой романтики. С другой стороны, студент Трфимов, человек тонкой душевной организации, чувствующий непреодолимое отвращение к грязи практической деятельности. Он старается оттянуть от себя эту необходимость, отдаваясь науке, ища высший смысл жизни в идеологических построениях. Они оба выдвинуты судьбой на смену Раневской и ее поколению: один, ликвидируя ее имущественные права в пользу капиталистического хозяйства и реформируемых им человеческих отношений, другой, завладев сердцем ее дочери, в интересах обновления грядущих поколений, в чистых, прозрачных струях идеализма смывающих осадок чувственного угара предков… И, заметьте, — это типичные, не повторяющиеся нигде черты русской жизни, — они не враги… В них нет даже сознания, что их материальные и духовные интересы несовместимы, что они исключают друг друга своим несогласимым противоречием… Экономическая эволюция неумолимо должна завершиться разорением «Вишневого сада», старого, насиженного рядом поколений дворянского гнезда… Да и духовная жизнь Раневской должна эволюционировать. В сущности, она чистокровная эгоистка, {381} всегда и во всем любившая только себя… Добрая, бесхарактерная и чувственная натура очень рельефно сказалась в разговоре с Трофимовым в 3‑м действии пьесы. Вечный студент, мечтатель, «облезлый барин», потерявший свою шевелюру в погоне за высшим смыслом жизни, он стал в тупик и растерялся от ее кроткого, но цинически-определенного вопроса о его любовнице…

Таким образом, не боясь ошибиться, мы можем утверждать, что первый план пьесы составляют фигуры: Раневской, Лопахина и Трофимова.

Непосредственно за ними следуют: Гаев, дополняющий Раневскую со стороны психологии вырождения; Аня, изображающая первые молодые побеги новой жизни, и, наконец, Варя, составляющая контраст Лопахину в смысле уродливого, однобокого развития сильного от природы характера под влиянием чужеядной среды…

Дальше следует орнамент… Очень красивый, затейливо переплетающийся с главными контурами, но все же не более как декоративное украшение. Таким образом, существенная часть сценической задачи сводится к тому, чтобы, создавая фон пьесы, не выдвигать его яркостью красок в ущерб главным фигурам… Посмотрим, как разрешает эту задачу Художественный театр.

Раневскую играет г‑жа Книппер. Очень умная, эстетически утонченная натура сразу сказалась в этой актрисе при первом же ее появлении на сцене. Вся внешность Раневской — Книппер, начиная с грима, дававшего нервное, утомленное лицо сильно пожившей женщины, все еще желающей нравиться, и кончая туалетом, в котором слегка сказывался вкус парижских бульваров и Champs Elysees, была превосходна… Подкрашенные волосы, губы, удлиненный незаметной артистической черточкой разрез глаз, легкий слой индиго на длинных ресницах, бросающих чуть заметную голубоватую тень на выхоленную кожу ее прозрачного, слегка веснушчатого лица. Перед вами полуиностранка, русская барыня с оттенком парижской кокотки, продукт прожигания жизни, обращающий женщину исключительно в предмет чувственного наслаждения, заставляя ее жить в его интересах… Она только дополнение к своим туалетам… Утрачивая свежесть молодости, она виртуозно восполняет ее недостаток с помощью косметики. Такова, на мой взгляд, Раневская — Книппер, и все, что могла дать зрителю в интересах иллюзии сценическая внешность, было соображено верно и осуществлено артистически законченно. Но г‑жа Книппер — актриса не сильная по тону. У нее нет ни достаточно яркого темперамента, ни даже характерно окрашенного тембра голоса… Ее сценическая композиция — дело ума и вкуса… Только при наличности благоприятных условий она могла быть понята и оценена по достоинству.

Необходимо было настолько ослабить, смягчить общий колорит постановки, чтобы этот акварельный рисунок мог выступить с достаточной определенностью, не затерявшись среди ярко наложенных красок…

Этого-то именно и не было… И не то чтобы ее заслоняли более талантливые товарищи. Ни г. Леонидов, старательно, но довольно примитивно игравший Лопахина, ни г. Качалов, блестяще, с редким артистическим тактом исполнявший роль студента Трофимова, в этом совсем неповинны… Напротив, г. Качалов испытал в кульминационном пункте пьесы, в объяснении с Раневской в средине третьего акта, одинаковую участь с г‑жой Книппер… Они оба были поглощены подробностями обстановки и окончательно и бесповоротно потеряны во внимании зрителя… Я почти убежден, что когда, весь красный от негодования, Трофимов хлопает дверью и снова затем, показываясь {382} на пороге залы, кричит: «Я с вами больше незнаком», — многие, даже очень многие оторвавшись от созерцания волшебной обстановки импровизированного деревенского бала, спросили себя: что такое между ними произошло? Зритель весело смеялся над фокусами Шарлотты Ивановны, танцами Пищика, декламацией начальника станции, вылезающей из-под стола Аней… Правда, что работа режиссера восхитительна. Она обнаруживала такое воображение, столько тонкой наблюдательности, такую способность комбинации, что этим нельзя не восторгаться… Но, выступая на первый план, грубо нарушала художественный интерес произведения.

Позвольте мне привести маленький, но весьма красноречивый пример: в последнем акте пьесы, когда все иллюзии рухнули, и самая обстановка сцены свидетельствует о разразившейся катастрофе, когда гнетущее настоящее предвещает еще более тяжелое будущее, появляется и проходит Шарлотта Ивановна, ведя на длинной ленте собачонку и всей своей утрированной, высококомической фигурой вызывает в зрительной зале взрыв смеха…

Для меня этот смех был ушатом холодной воды… Настроение оказалось непоправимо испорченным, и ни захлопнутые ставни дома, ни охающий полумертвый Фирс в претенциозном исполнении г. Артема не смогли изгладить эту бестактную выходку…

Преднамеренная подчеркнутость этого шаржа совсем не случайна, она составляет только одно из звеньев длинной цепи, которую предстоит порвать Художественному театру. Я думаю, что театр этот все еще не пережил периода формирования…

Во всяком случае, ошибочно и нехудожественно, когда деталь, призванная дополнять главное, становится на его место и заслоняет его во внимании зрителя… Весь третий акт пьесы исполняется так, что вы ни на секунду не можете сосредоточиться и вникнуть в содержание развертывающейся перед вами сценической картины…

Я должен был употребить прямо невероятные усилия, чтобы, оторвавшись от чудес режиссерского таланта, вслушаться в объяснение Раневской с Трофимовым. Мне жаль, что я вынужден порицать то, чем, в сущности, трудно не восторгаться, так как этот бал третьего акта в своем роде шедевр постановки… Что касается исполнителей ролей, то, исключая г‑ж Книппер и Лилиной, г. Качалова, пожалуй, г. Леонидова, погрешившего в силу неуравновешенности своего темперамента, все они, начиная с К. С. Станиславского, проявили слишком большую и заметную надуманность…

Гг. Артем, Москвин, Александров, Громов, г‑жи Андреева, Муратова, Халютина и др. играли, настойчиво рассчитывая на вполне определенный эффект[[591]](#endnote-561).

Во всяком случае, идея, лежащая в основании деятельности Художественного театра, — идея коллективного творчества, рассматривающего пьесу как неделимое целое, в котором все одинаково достойно внимания, сама по себе заслуживает серьезного внимания. Ее несколько одностороннее применение в данном случае следует объяснить, как я уже упоминал, незакончившимся процессом формирования…

Зато подчас какие тонкие, остроумные характеристики персонажей даются в этом театре! Попробую привести такой пример: роль Симеонова-Пищика играет г. Грибунин. Пищик изображается им очень крупным, слегка ожиревшим стариком с весьма представительной наружностью и бородой патриарха. По первому взгляду никак не подумаешь, что под такою внешностью скрывается легкомысленный и беззаботный младенец… А между тем этот величавый старик с совершенно ребяческою экспансивностью отдается первому впечатлению. Он по-детски назойливо {383} клянчит у всех денег, по-детски их отдает другим, по-детски радуется, что англичане нашли у него в имении какую-то белую глину., и т. п.

И этот внушительный контраст между внешностью и содержанием как нельзя лучше освещает в вашем сознании значение и смысл Пищика, — этого «последнего из могикан», — исчезающий тип беспечального российского дворянина…

Уходя из театра, я уносил с собой целый хаос новых, радостных впечатлений…

## 14. Зигфрид <Э. А. Старк>[[592]](#endnote-562) Эскизы. Московский Художественный театр «С.‑Петербургские ведомости», 1904, 27 марта

Они снова едут к нам, эти фанатические жрецы театрального искусства, сумевшие обновить и влить свежую и бодрую струю в то дело, которое уже носило в себе заметные признаки одряхления. И вот в понедельник, 29 марта, вновь таинственно прозвучат три заветных удара колокола, тихо раздвинется занавес, и взорам нашим откроется картина, восхитительная по замыслу, чарующая строгой гармонией, могучая по целостности все захватывающего впечатления.

Уже пошел шестой год с тех пор, как Художественный театр осуществляет свою идею. Много за это время положено было им упорного труда, масса затрачено энергии, много нареканий, насмешек, глумления было вылито на его голову. Театральная критика, за немногими исключениями, очень туго склонялась на сторону театра, направившегося по новому пути. Я хорошо помню, что происходило в Петербурге весною 1901 года, когда москвичи впервые пожаловали к нам. Какая свистопляска поднялась тогда почти во всех газетах, главным образом именно в тех, которые пользуются весом и значением, какой это был хороший, неподдельный шакалиный вой! И только в одной сильно распространенной, теперь уже несуществующей, газете, точно яркие звезды, просвечивающие сквозь туман и мглу темной ночи, появилось несколько статей за подписью автора, так и оставшегося неизвестным, статей горячих и искренних, каждое слово в которых дышало настоящей правдой по отношению к тому новому, что открывал и проповедовал Художественный театр[[593]](#endnote-563). А публика? Она оказалась неизмеримо выше общего тона критики, и в то время, как последняя стонала, выла, извивалась в судорогах презрительного негодования, публика ломилась на представления Художественного театра и устраивала бешеные, захватывающие дух овации и Станиславскому, и остальным членам труппы, каждому в отдельности и всем вообще.

Ныне критика в большей своей части переменила тон, а в меньшей хотя и продолжает еще извергать разные бранные слова, вроде «станиславщина» и т. п., но, кажется, не с очень уж большой верой в собственную искренность и без малейшей надежды причинить даже самый ничтожный вред.

В чем же кроется причина того обаяния, под власть которого Художественный театр сумел подчинить публику и держит ее под этим обаянием вот уже шестой год?

Причина кроется, как мне кажется, в той неудовлетворенности театром, которая за последнее время необходимо {384} должна была возникнуть в среде мыслящей части нашего общества, той части, что не привыкла разуметь под театром лишь единственно удобно приспособленное к перевариванию сытной пищи место, но чаяла видеть в нем всегда служителя чистому искусству ради искусства либо, примыкая к высказанным слишком сто лет назад взглядам Шиллера[[594]](#endnote-564), смотрела на театр как на могучего проводника в общество известных идей, как на учреждение нравственное, играющее видную роль в деле насаждения культуры.

Не говоря уже о том, что в последние 10 – 15 лет в сферу театра проникли несомненные элементы разложения в виде нарождения в репертуаре огромного количества пьес, представляющих только лишь голую подделку под искусство, требовавших весьма низкого интеллектуального развития как от актеров, их игравших, так и от публики, их смотревшей, даже в области серьезной театральной работы наступил некоторый перелом. Крупных артистических индивидуальностей, которые прежде составляли собою центр всеобщего внимания, не появилось, а то из ряду вон выдающееся, что ярким блеском сверкало посреди длинного ряда сценических деятелей, клонилось к закату. Репертуар состоял из пьес староклассических и образцовых произведений русской комедии, с прибавкой великого множества созданий совершенно никчемных, и когда последние заняли в нем первенствующее место, то уже обстановка пьесы, известный строгий стиль исполнения, художественность трактовки — все это отошло на задний план; одним словом, театр застыл в прежнем, когда-то считавшемся очень хорошим положении.

В этом не было бы еще большой беды. Если исключить всевозможные драматические безделушки, остается огромный плюс в виде постановки таких мировых творений, которые на вечные времена составляют гордость театра. Но дело в том, что мы, наша культура не стоим на месте. Наступило иное время, зазвучали другие песни. Явились новые авторы, которые либо вещали старые вечные истины, но облекая их в доселе невиданные формы, либо улавливали тончайшие настроения текущей эпохи, либо прокладывали новые пути в поисках за недостижимым идеалом. На Западе — Ибсен, Гауптман, Метерлинк, частями Зудерман и Шницлер, у нас — Чехов; вот та плеяда, которая призвана в мир для провозвестничества новых идей, для уловления и претворения тех отзвуков жизни и тех запросов духа, что возникли в современном обществе с его особенными настроениями, с его прорывающеюся порою невообразимо сильною тоскою, с его душевными надломами и надрывами и страстным исканием новых путей. И нам, которые, конечно, не могли оставаться равнодушными к новым течениям, нужно было непременно видеть воплощение их на сцене, но в соответствующей их особенностям форме. И старый театр не нашел у себя средств для достижения этой задачи.

Что у него действительно не находилось сил совладать с новым репертуаром, тому мы видели неоднократные примеры, и вдобавок на тех сценах, которые, нося название «образцовых», казалось, должны были бы идти во главе нового движения. И что же? Гауптман и Метерлинк до сих пор не появлялись на их горизонте, Ибсен всегда наводил на публику одуряющую скуку, пьесы Чехова совершенно проваливались; не умели схватить и воплотить миросозерцание этих авторов, подметить разлитое в их пьесах настроение: каждый актер думал лишь о большей или меньшей степени выигрышности роли, а последних-то именно названные авторы и не писали.

И вот явился театр, который сумел уловить живую струю, бьющую в современном драматическом искусстве, сумел проникнуться до полной глубины всеми особенностями {385} нового течения, подметить все мельчайшие моменты, группируя которые можно было достигнуть исключительной цельности впечатления. Это сделал Московский Художественный театр. Он ответил на духовный запрос публики тем, что явился живым посредником между нею и поэтами новых форм, искателями новых путей, которых он показал зрителям в ослепительной красоте, облекши все самые мельчайшие их намерения в яркие, выпуклые формы, блещущие интересными, может быть, подчас несколько грубыми красками, зато вполне своеобразными.

Таким образом, толкование наиболее глубоких, наиболее тонких творений современных выдающихся драматургов составило его первейшую задачу, и этим Художественный театр воздвиг себе вечный памятник. Кто знает, не будь его, Антон Чехов так и не дождался бы того триумфального шествия своих пьес, которое мы наблюдаем сейчас, а Максим Горький и вовсе бы не увидал сцены. И только после Художественного театра все остальные русские сцены, включая сюда и казенные, разобрались в том, как следует играть Чехова и какую сумму разнообразных усилий надо употребить для того, чтобы пьесы обоих авторов приобрели необходимый колорит и произвели на публику то впечатление, которое должны вызывать скрытые в них красоты.

Я говорю, что если бы Художественный театр ограничился только Гауптманом, Ибсеном и Чеховым, то и в этом случае заслуга его была бы неисчислима. Но исполнением пьес этих драматургов не исчерпывается его значение, а также и обаяние его на публику; последнее кроется еще и в общей постановке дела, и в той строгой выработке репертуара, которую мы видим с самых первых шагов его деятельности. Чтобы не быть голословным, привожу список пьес, поставленных с 1898 года:

«Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор» гр. А. К. Толстого, «Снегурочка» Островского, «Самоуправцы» Писемского, «В мечтах» Немировича-Данченко, «Власть тьмы» гр. Л. Н. Толстого, «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» А. Чехова, «Мещане» и «На дне» М. Горького.

Таков русский репертуар. А теперь посмотрите иностранный:

«Антигона» Софокла, «Трактирщица» Гольдони, «Двенадцатая ночь», «Шейлок» и «Юлий Цезарь» У. Шекспира, «Ганнеле», «Потонувший колокол», «Одинокие», «Возчик Геншель» и «Микаэль Крамер» Гауптмана, «Гедда Габлер», «Доктор Штокман», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Дикая утка» и «Столпы общества» Ибсена.

Не правда ли, репертуар небольшой, но подобранный с такой строгой тщательностью, которой можно только позавидовать. Здесь нет ни одной пьесы, после которой вы ушли бы из театра с пустой головой, со скукой на душе и с досадой на истраченные деньги и потерянное время. Напротив, каждая пьеса заставляет вас думать, страдать, радоваться, поднимает вас от земли и уносит в заоблачный мир фантазии, каждая пьеса устанавливает живую связь между сценой и зрительным залом, совершенно подчиняет себе разношерстную толпу, волнующуюся в партере, ложах, галерее, и через это подчинение Художественный театр становится властителем толпы.

К сожалению, в последние годы репертуар расширяется очень туго, новых пьес дается все меньше и меньше. За прошлый сезон театр поставил три новые пьесы: «Власть тьмы», «На дне» и «Столпы общества», в текущем — только две: «Юлий Цезарь» и «Вишневый сад». Это — очень слабая продуктивность. В чем кроется причина этого явления, не знаю, но вряд ли ею служит недостаток времени, потому что прежде ставили больше пьес и с равным {386} успехом в смысле художественной законченности, так что настоящее слабое расширение репертуара, может быть, следует отнести на счет некоторого упадка духа среди руководителей театра и каких-нибудь внутренних неурядиц, от которых у нас на Руси, к сожалению, не свободно ни одно дело, какими бы высокими побуждениями оно ни руководствовалось, какую бы светлую идею ни преследовало. И будет очень жаль, если тлетворный дух коснется Художественного театра: ведь он еще не сказал своего последнего слова, ведь многие великие произведения мировых гениев еще вовсе не тронуты им, и плодотворной творческой работе не предвидится конца.

Расширять репертуар тем более необходимо, что в этом залог неослабеваемости того внимания, которым дарит Художественный театр публика; внимание и расположение ее к нему живо до тех пор, пока существует между ними живая связь, обусловливаемая тем надежным посредничеством между новыми авторами и зрителями, какое было до сих пор. Если оно ослабеет, театр потеряет значительную часть своего обаяния, потому что многое, что привлекало в нем раньше: особенности постановки, способность воспроизводить тончайшие настроения, идеальный ансамбль — все это постепенно проникает и на другие сцены и в большей или меньшей степени прививается то тут, то там. Ввиду этого Художественному театру, если он хочет удержать за собою свое прежнее первенствующее место, следовало бы возвратиться к своей исконной жизнеспособности и обнаруживать более продуктивную деятельность. Многочисленные друзья его жаждут от него новых и новых красот, и очень тяжело будет, если им придется разочароваться в своих ожиданиях.

Пока же мы с радостью ждем вечера 29 марта, веря, что это будет один из немногих праздников искусства, и готовы воскликнуть[[595]](#endnote-565):

— Добро пожаловать! Вы на фоне нашего театрального сезона — наиболее светлое явление, вы — наши самые дорогие гости!

## **{****387}** 15. Юр. Беляев Театр и музыка. Спектакли Московского Художественного театра. I. «Юлий Цезарь» «Новое время», СПб., 1904, 31 марта

… И вот они снова приехали. Что нового? «Юлий Цезарь» и «Вишневый сад». Больших крайностей, кажется, уж не придумаешь. Шекспир и Чехов. Бессмертная трагедия, исполненная поистине стихийной силы вдохновения, и мечтательно-грустная современная комедия русских нравов.

В театре полутонов и настроений, в театре, символизируемом печальной чеховской чайкой, величественная трагедия Шекспира должна была чувствовать себя неловко. Все было узко, приниженно, поверхностно для ее могучих, неудержимых страстей, для широкого и своевольного полета трагического гения.

Не без смущения уселся я в кресло, увидав перед собою бутафорский Рим, где почила прославленная репутация московских режиссеров. То была замысловатая и слишком пестрая картина античной жизни, где лицо сменялось лицом и явление явлением, где не на ком и не на чем было хоть на минуту остановить своего внимания и где все было мгновенно, бегуще и незапоминаемо. Была римская улица или переулок, или римские «Пять углов» с хитрой перспективой, с лавочками и тавернами, как на картинах Альмы-Тадэмы[[596]](#endnote-566) и Семирадского; были римляне в белых тогах с пурпурной полосой, римляне очень характерные по гриму и очень шаблонные по сценическому выражению. Их трудно было отличить друг от друга. Все они однообразно и невпопад жестикулировали, невпопад кричали и уже совершенно неожиданно понижали тон. Что Брут, что Кассий, что Каска — все были родные братья по заурядному тону мелодраматических заговорщиков. Я сразу даже не узнал г. Станиславского в Бруте, все равно как потом не узнал в нем Брута. Только по своей видной фигуре да по исключительному положению mise en scène стоял он особняком от прочих сенаторов. Душа заговора, Кассий (г. Леонидов), так кричал, что его зловещие планы могли быть услышаны на Форуме за десять римских стадий[[597]](#endnote-567). Высыпала толпа «интеллигентных» статистов, или статистов «с высшим образованием», как называют их. Вероятно, по своей образовательной привилегии статисты эти отличаются от обыкновенных тем, что обыкновенно кричат всякий импровизированный вздор, который вблизи и смешно и неприятно слышать. Уж если учить их театральной премудрости, так надо предписывать и что кричать. А то вчерашние римляне перед приходом Цезаря вместе с возгласами ужаса, смятения и восторга ясно кричали: «становитесь направо… направо… дальше от рампы… громче… тише…» и т. д. И вошел Цезарь. Каким образом для своей прогулки да еще в таком триумфальном сопровождении выбрал он этот извилистый и грязный переулок — неизвестно, но сегодняшние газеты вполне резонно поставили на вид режиссерам такое своевольное обращение с личностью Цезаря. Не хватало еще завести его в какой-нибудь «тупик» и там венчать лаврами, что было бы уж совсем по-московски. Сам Цезарь в изображении г. Качалова степенен, величествен, царствен, но только не в меру уж тягуч. Когда он ушел, наступила гроза, зловещая, классическая {388} гроза, знаменующая собой все ужасы готовящихся злодеяний трагедии. Каска говорит:

«… Не закипела ли борьба  
На небесах? — не мир ли дерзко вызвал  
Богов на бой и тем навлек их грозный,  
Ужасный гнев?..»

И эта ночь внешне была изображена прекрасно. Внезапно потемневшее небо, и налетевший вихрь, и завывание бури в сопровождении раскатистых ударов грома, и молния, озаряющая улицу нестерпимым блеском, — все это было воспроизведено с поразительной силой нарастающего ужаса. Люди мечутся по сцене совершенно ошалелые, обезумевшие… Это демоническая ночь, это шекспировская ночь. «Браво, гром!» — хочется крикнуть. Но этому грому нет удержу, и он заглушает все голоса, все действие, которое в это время развивается тоже в кипучем потоке шекспировского диалога. Без хитростей театральной механики, в одном нагромождении метафор в разговоре Кассия и Каски слышится у Шекспира и эта зловещая буря, и грохочет гром, и сверкает молния. Ничего этого нельзя было расслышать за театральной механикой. И тогда уже хотелось крикнуть: «К черту гром!» Но гром и в самом деле смолк, как смолкло и самое действие. Гг. Леонидов и Лужский[[598]](#endnote-568), должно быть из-за этой бури, уже совершенно разойдясь в тоне, закончили акт обещанием встретиться еще несколько раз в течение пьесы.

Действие второе. Тоже ночь, и тоже ночь шекспировская, но как резкая противоположность предыдущей — она полна чарующей поэзии. Шекспир не мог противостоять своей привычке и не взять нескольких полных лирических аккордов в честь безмятежного полночного спокойствия:

«Пронизан нынче воздух  
Таким потоком падающих звезд,  
Что нет труда читать при их сияньи…»

И эта звездная прелесть благоухающей южной ночи передана была на сцене красиво. Римская вилла с ее белыми зданиями, портиками и тополями, купающаяся в лунном свете, и мглистая даль, и загорающаяся на горизонте заря — все это было передано в воздушной и гармоничной картине. Даже звуки какие-то — не то труб, не то далекой запоздалой оргии — мерещатся в этой до очарования обаятельной ночи. Но вот беда: здесь опять-таки слишком много приложено режиссерского старания на внешнюю обстановку в явный ущерб трагическому смыслу сцены. Ведь это все-таки логическое продолжение предыдущей сцены заговора, и мятежный дух Кассия, а не идиллические аккорды лиры доминирует эту сцену. В нежных перламутровых тонах восходящей зари расплываются, обессиливают и тают грозные слова заговорщиков. Сам Брут, ближе других по своей нервной, мечтательной организации подходящий к идиллической обстановке сцены, теряет свою выразительность в излишне возбужденном, в излишне растроганном тоне г. Станиславского. Выходит, что и здесь, как в предыдущей картине, все содержание, весь смысл текста принесены в жертву картине, только прежняя картина была написана широкой манерой, мрачными адскими красками, а здесь лунным блеском мягкой ласкающей кистью.

Сцена в доме Цезаря была едва ли не самой удачной. Тут, по крайней мере, было центральное лицо Цезаря в изображении г. Качалова, не было сутолоки и ничего лишнего. О г. Качалове я уже сказал свое мнение. Он и в этой сцене и в следующей играл с большой выдержкой и с большим старанием типически изобразить своего героя. Излишняя растянутость мешала его читке, но не вредила общему впечатлению. Его значительный тон и степенная уверенность каждого слова, каждого движения помогали легче переносить бесцветную игру г‑жи Бутовой {389} (Кальпурния) и дефекты других исполнителей, вроде г. Адашева (Деций), все время игравшего бровями на манер московских добрых молодцев.

И все-таки впечатление этой сцены поблекло в следующей картине. Было странно и ошеломляюще встретиться с недавними сентиментальными заговорщиками и даже с этим Цезарем, всецело ушедшим в свою благовоспитанную сдержанность в решительный момент трагедии, в третьей картине убийства. Это сенаторское «слово и дело» если потрясло, то потрясло только своей неожиданностью. Сцена была полна реализма, даже натурализма, даже экспериментализма, если хотите. Холодно-канцелярская обстановка сената с гладкими скамейками, жертвенником и статуями, с неподвижными, застывшими в бесстрастном выражении лицами сенаторов громче всяких слов говорила, что исключительный момент пьесы настал, что сейчас начнется то страшное «действо», которого все ждали и от которого должно было измениться течение всей трагедии. Убийство было совершено мучительно тягуче, мучительно реально, и наступившее затем смятение, паника, охватившая всех сенаторов, явно противоречили такому очевидному намерению заговорщиков, которых мог бы распознать даже близорукий. Излишнее подчеркивание в последующих речах Кассия и Брута также мешало истинно художественному впечатлению трагедии. А тут еще Антоний, в лице г. Вишневского, только с этого момента выделившийся из толпы прочих сенаторов и занявший подобающую ему позицию, еще более испортил впечатление, сразу впав в слезливость, так мало идущую к его голосовым и внешним средствам, и понизивший тон всего действия до самого заурядного соболезнования.

А ему ведь принадлежала вся сцена на Форуме… Сменив г. Станиславского, прокричавшего, а не прочитавшего свою речь, г. Вишневский низвел здесь Антония до степени какой-то судебной защиты в лице посредственного присяжного поверенного. Этот пламенный, почти стихийный монолог, где вылился весь творческий гений Шекспира и подобного которому по силе, пожалуй, нет во всей драматической литературе, московский Антоний разбил на какие-то части, подпустив то там, то здесь пафос и иронию самого дешевого свойства. Громовая речь его шла на фоне причитаний плакальщиц, в сопровождении народного гула, то усиливавшегося, то понижавшегося, криков негодования, ужаса, сострадания и наконец мятежного взрыва. Не будь всего этого, что хоть только по видимости своей обманывало впечатление зрителя, г. Вишневский провалил бы всю сцену. Но режиссерские старания спасли артиста, и рамка, окружавшая его, была все-таки интересна.

Пришло время отличиться г. Станиславскому. Весь конец трагедии принадлежит Бруту. Он один владеет вниманием зрителя, и образ его, появлявшийся раньше в соприкосновении с другими крупными фигурами, Цезаря и Антония, начинает полновластно владеть сценой. Брут… Непонятое, неоцененное и потому, вероятно, никогда не реальное лицо. Ведь, в сущности, и вся эта трагедия не есть трагедия о Юлии Цезаре, а о Бруте. Брута справедливо называют предшественником Гамлета. Это верно не только по хронологии, но и по родственному духу, каковым одарены оба героя. Из‑за такого хронологически-духовного родства Шекспир надавал множество затруднений исполнителю этой роли. Гамлет в обстановке античной жизни мог ужиться только в воображении Шекспира, но никак не в реальном воспроизведении сцены. А между тем организация Брута вся полна гамлетовским складом, и мятущийся дух его томится все тем же вопросом: «быть или не быть». Нужно быть очень большим артистом, вдохновенным {390} художником сцены, чтобы с первых же шагов трагедии выделить на первый план все разнородные эмоции в чувствах Брута и наглядно показать совершающуюся в нем драму сомнений наряду с окружающим действием трагедии, которая идет своим чередом и трактует о совершенно различных вещах. Надо сразу приковать внимание зрителя и подняться на голову выше всего антуража изобразительной силой таланта, а не своим исключительным положением в труппе и не условиями mise en scène. Надо, наконец, продержать интерес к особе Брута до самого конца трагедии и не отпустить зрителей равнодушными, после того как Цезарь убит, а Антоний получил свой триумф. За этими актами, как сказал я, и начинается полная самостоятельность Брута. Вот он, костюмированный Гамлет, воинские доспехи которого можно с успехом заменить черным плащом. В его боевой палатке разыгрывается одна из тех мучительных душевных драм, которые так волнуют душу в шекспировском театре. Эта драма неудачника, драма мечтателя, драма таланта. И его смерть есть только акт искупления за все злодеяния трагедии. Г. Станиславский, исполнявший Брута, так же мало подошел к Бруту, как его театр к Шекспиру. Он во всем поступал вопреки только что сказанным условиям при исполнении этой роли. Это умный, рассудочный актер, прекрасный режиссер, талантливый «выдумщик», но это никогда и ни в чем не актер трагедии, у которого была бы зажигающая сила таланта, захватывающее чувство, исключительная изобразительность. Он именно постоянно мешался с толпой, расходился со всеми в тоне, играя то forte, то piano, выдвигаясь только по mise en scène, а не по своему исключительному таланту. Вот отчего он, и только он, отнял у трагедии все ее качества, ни на минуту не увлекши судьбою своего героя и не поразив искупительной жертвой трагической развязки.

С внешней стороны последние картины были обставлены с обычной замысловатостью. Лагерь отличался своими палатками и световыми эффектами, поле битвы — перспективой и какими-то терракотовыми красками всей картины.

Трагедия была окончена. Я ушел из театра с ощущениями самого неопределенного свойства. Бывают спектакли удачные и неудачные. Первые дают вам удовольствие, радость, очарование, которое уносишь с собой и домой. Спектакли неудачные возбуждают смех, досаду или злобу. Ни к той, ни к другой категории впечатлений не могу я отнести вчерашнего спектакля. Он оставил во мне ощущение только одного равнодушия, и это было, пожалуй, хуже всего. Что «Юлий Цезарь» пришелся, что называется, «не к дому» Московского Художественного театра — это можно было с большей уверенностью сказать и заранее. Но я все-таки не думал, чтобы столько стараний было загублено даром на утеху одной режиссерской прихоти безо всякого иного руководящего назначения. Трагедия Шекспира есть все-таки прежде всего трагедия, и, во-вторых, трагедия Шекспира. Одна анекдотическая московская барыня выговаривала английское «Shakespeare» вместо «Шекспир» как «Шакеспеар». Вот такой плохо выговоренный «Шакеспеар» был и вчера. А о трагедии, какова она есть, вовсе и помину не было. Шекспир и трагедия, прежде всего, нуждаются в талантливых актерах. Это не Ибсен или Гауптман, ни Чехов или Горький. Тут настроениями, полутонами и даже хорошо дрессированной толпой ничего не поделаешь. Ансамбль, на который главным образом опирается слава этого театра, конечно, вещь хорошая, но вот пьеса, где ансамбль серенькой посредственности совершенно не нужен и где, напротив того, нужны целых три выдающихся актера для Цезаря, Брута и Антония. А все остальное, все эти сенаторы {391} и хваленая толпа — один режиссерский приклад. Для трагедии — повторяю — нужны личные сильные страсти, нужна душевная мощь и исключительное выражение. Понимать трагического героя как только часть одного целого, которое есть ансамбль, мыслимо только в том случае, если весь ансамбль состоит из первоклассных актеров. У мейнингенцев, где был тоже ансамбль и еще куда «ансамблистее» московского театра, выделялись, однако, и Цезарь, и Антоний, и Брут. Достаточно сказать, что Антонием был Барнай[[599]](#endnote-569). Цезарь и Брут были слабее, во-первых, потому, что играли рядом с Барнаем, а во-вторых, потому, что лучших актеров в труппе не было. Москвичи всё хотели покрыть своими массовыми сценами, массовыми движениями, режиссерской суетой заменить трагедию, время от времени развлекая неудовлетворенное впечатление зрителя красивыми импровизированными сценами. Но это им не удалось. У трагедии есть свои непреложные требования, с которыми нельзя поладить никакими компромиссами. Единственно допустимый компромисс — это плохая обстановка наряду с более или менее сносным исполнением. Но этого-то и не было. Обстановка всегда и во всем затемняла исполнителей. Картины сменялись картинами, группы — группами, выдумки — выдумками. В голове от этого оставалось впечатление какого-то красочного сумбура. И всякий раз, как голос трагедии настоятельно требовал актера, такового на сцене не оказывалось.

Я затруднился бы в двух словах определить, как был истолкован «Юлий Цезарь» московской труппой. Проследив сцену за сценой, отметив все удачное и неудачное, должен сознаться, что самое толкование пьесы было крайне сбивчивое и неопределенное. Что это не было «трагедией о Бруте», об этом не может быть и речи, так как Брут в исполнении г. Станиславского оказался слишком бесцветным, расплывшимся и неопределенным пятном. Что это не была трагедия об Антонии, — в этом тоже нет никакого сомнения. Оставалась только трагедия о самом Юлии Цезаре, что, во-первых, противоречило замыслу самого Шекспира, а во-вторых, не заполняло всей пьесы. И выходит, что вполне определенно и с большим реализмом был поставлен только один анекдот о Цезаре, а затем все предшествующее и последующее замешалось в частностях и мало идущих к делу измышлениях. Вот эти-то «измышления» единственно и производили впечатление. Было в самом деле красивое зрелище в прекрасных декорациях, в самой тщательной бутафории с дружно срепетованными народными сценами. Как режиссеры-выдумщики, как режиссеры-дирижеры гг. Станиславский и Немирович-Данченко до сих пор не знают у нас себе соперников. С этой точки зрения они и в «Юлии Цезаре» сделали чудеса изобретательности, придумав новые эффекты и показав еще раз, каковы должны быть фантазия, труд и настойчивость у режиссера-художника. Не желая вовсе умалять значения их театра, у которого есть много заслуг перед театром и литературой и, стало быть, перед обществом, я должен, однако, сказать, что напрасно они избрали объектом своих способностей эту исключительную трагедию Шекспира. До трагика Шекспира им пока еще очень далеко — и даже не потому, чтобы Шекспир к ним не подошел, а потому, что они к трагику Шекспиру со своей труппой пока не подходят.

## **{****392}** 16. К. Арабажин «Юлий Цезарь», трагедия в 5 действиях В. Шекспира «Новости и Биржевая газета», СПб., 1904, 31 марта

### I

Не могу не начать своей статьи приветом талантливой московской труппе Художественного театра, вновь посетившей «хладные берега царственной Невы».

Приезд москвичей вот уж четвертый сезон — самое крупное событие в нашей художественной жизни.

Потому что и самый факт существования московского Художественного театра — самое крупное художественное событие последней четверти века, и не только для русского искусства, но и для мирового.

Те современные критики и режиссеры, которые видят в театре Станиславского и Немировича только сверчков да колеблемые ветром занавески, конечно, не оценят и не поймут того крупного вклада, который внесен Художественным театром в область творчества не только в смысле увеличения его приемов, но и в более важном — создания новых художественных ценностей, расширения задач творчества и воспроизведения нового, трагического начала нашего времени, *трагизма среды*, которого не знала античная драма с ее идеей рока, ни драма страстей Шекспира, ни драма принципов, ни современная трагедия одиноких людей, гибнущих на высотах индивидуализма и анархизма.

Художественный театр — это прежде всего театр коллективной психологии, театр, в котором нашли и сумели показать нового героя нашего времени, героя современной жизни, поставившей всех в ранжир, обшлифовавшей всех до поразительного однообразия и серости, убившей в человеке могучий расцвет индивидуальности, принизившей всё и всё обезволившей, — жизни серой, безвкусной, бесцветной, задыхающейся под гнетом непреодолимых и часто неуловимых тисков духовного и материального рабства.

И если бы московский театр сумел показать нам только этого героя нашего времени — *жизнь*, которая, по выражению Ибсена, «сама лежит на смертном одре» («Когда мы, мертвые, воскресаем») и стонет, и томится, и грезит о «Москве» и воскресении из мертвых, то и эта одна задача, так гениально поставленная Чеховым, Ибсеном и др. и так гениально разрешенная гг. Станиславским и Немировичем, обеспечивает им лучшую страницу в золотой книге истории мирового искусства.

До сих пор эта заслуга московского театра совсем не выяснена, и хотя нам и приходилось уже касаться этого вопроса в споре с г. Озаровским и Мережковским о задачах сценической постановки (чит. ст. г. Котова, № 47 «Театра и искусства» за 1903 г.), но она настолько важна и существенна, что мы еще возвратимся к ней в отдельной статье.

Теперь отметим, что московский Художественный театр имеет и другие заслуги, которые дают ему право на общественную признательность и внимание.

Это, прежде всего, театр умных, вдумчивых, талантливых артистов, беззаветно преданных искусству и литературе.

Недавно один юный артист и еще более юный критик г. Броневский-Боянус отважно обозвал их «лицемерами и лжецами». Но я не знаю более искренних и более увлеченных своим делом и более {393} *честно* относящихся к своему искусству людей, чем артисты московской труппы. Никакая внешняя дисциплина, никакие деньги, никакие мотивы честолюбия не могут побудить других актеров на такие *подвиги* труда и самопожертвования, на какие оказывается способной эта частная труппа в созданной ее руководителями атмосфере идейного увлечения искусством, любви к правде и человеку.

Подчинить себя всецело общей идее, жертвовать личным успехом и интересом ради целого, расходовать месяцы и годы на разработку поставленной себе цели — могут лишь горячо и искренне преданные своему делу чуткие и талантливые люди, а не «лицемеры и лгуны».

Именно талантливые! И труппа москвичей, несомненно, одна из талантливых в России трупп. Творчески талантливых. Почти у каждого артиста есть роли им созданные и от него получившие бессмертие. Доктор Штокман, Астров, Лука, Актер, учитель гимназии в «Трех сестрах», семинарист певчий в «Мещанах» и десятки других типов — это все создания талантливых артистов Художественного театра.

Наконец, вопреки распространенному мнению многих «судей решительных и строгих», я думаю, что Художественный театр — единственный пример почти всегда гармонического сочетания ансамбля и твердых принципов режиссерского единовластия, с одной стороны, с началом оригинальности артистической личности, — с другой.

Индивидуальность актера нигде не подавлена, она развертывается вполне свободно и творчески в рамках задуманной картины и в известном соответствии с требованиями перспективы.

Когда полемика утратит жгучий азарт сложных мотивов конкуренции, самолюбия и лицемерия, — заслуги московского театра выступят еще рельефнее. Нетрудно будет тогда толковать и об ошибках.

### II

Переходя к постановке «Юлия Цезаря», я прежде всего жалею, что не умею пародировать… Мне хотелось бы повторить речь Антония над трупом Юлия Цезаря с постоянным рефреном: а Немирович и Станиславский очень талантливые люди… Но так как я не Антоний и не оратор, да к тому же и не собираюсь возбуждать толпы против «Брута и Кассия», то и ограничусь замечаниями в обычном критическом тоне.

Признав выше артистов Художественного театра очень талантливыми людьми, я вовсе не хотел этим сказать, что считаю их способными исполнителями на все роли мирового репертуара. Тем не менее из пьес Шекспира, конечно, всего более в средствах художественной труппы именно «Юлий Цезарь». Здесь благодарный материал для психологии толпы, для трудолюбия и художественного вкуса бутафора и декоратора, здесь образы героев, понятные нам, более или менее доступные дарованию премьеров московской труппы.

Из всех пьес Шекспира «Юлий Цезарь» одна из немногих, где трагический конфликт вызван не страстью, а принципом; подобно маркизу Позе в драме Шиллера, Брут действует под влиянием возвышенного увлечения идеями свободы и гибнет как жертва раздвоенности, как энтузиаст-мечтатель, идеализирующий толпу, вперивший свой взор в прекрасное прошлое и не сумевший понять настоящее, проникнуться его низменными стремлениями.

Алигьери Данте поместил Брута и Кассия в 9‑м, самом ужасном круге ада, вместе с Иудой, как предателей[[600]](#endnote-570). Но XVIII век иными глазами смотрел на борцов за свободу, предчувствие которой уже осветило сердца современников Шекспира отблеском восходящей зари. Вот почему «Юлий Цезарь» — любимая пьеса всего XVIII века, и в самом начале XIX либерал Карамзин переводит ее и на русский язык[[601]](#endnote-571).

{394} Было бы, однако, совершенно неправильным считать эту трагедию Шекспира исторической. Истории в ней очень мало. Правда, Шекспир добросовестно использовал Плутарха, взяв у него все факты из биографий Цезаря и Брута; но исторического момента, конечно, он по Плутарху и не мог понять. Плутарх — сторонник выродившейся аристократии; его точка зрения одностороння и пристрастна. Взгляд на события узкий и не исторический. Картины социально-экономических отношений, делавших торжество цезарианского демократизма *правдой* исторического момента, он дать не мог, да Шекспир этим и не интересовался. Его занимала психология Брута и заговоров, которые имеют для всех веков и народов свои общие типичные черты, наконец, его интересовала психология толпы легкомысленной и переменчивой. На первом плане в трагедии Шекспира — индивидуальность, затем толпа, затем уже исторический фон, набросанный с гениальным проникновением и возможной исторической добросовестностью, но все же бледный, незаконченный и не существенный.

В постановке Художественного театра, наоборот: «фон» выдвинулся на первый план, он вывалился из рамки со значительным нарушением перспективы художественного впечатления.

Мы не станем повторять много раз уже сообщаемые сведения о том, как работала вся московская труппа над историей и археологией Рима. В этом отношении ее заслуги весьма велики, но, к сожалению, несоразмерны цели и результаты.

Чтобы изучить черты древнеримского быта, хотя бы по одной комнате Цезаря, несомненно, потребовались бы недели занятий под руководством профессора-специалиста.

Но все эти музейные богатства археологии на сцене не успеешь окинуть торопливым взором, как занавес уже опускается, чтобы через минуту изумить нас мгновенным созерцанием новых богатств. Все это исторически интересно и верно, но для пьесы Шекспира не важно, а для зрителя, увы, мимолетно. Мюнхенская постановка Шекспира на двойной условной сцене, правда, требуя гораздо больше от *воображения* зрителя, оставляет больше места истинному содержанию шекспировской трагедии — настроениям и речам сильных духом героев[[602]](#endnote-572).

В постановке Художественного театра «Юлий Цезарь» прежде всего замечательно красивое и интересное *зрелище*, а уж потом трагедия…

В этом главная, хотя и устранимая, ошибка москвичей.

«Юлия Цезаря» у них жадно смотрели, но не слушали душой и сердцем; и не потому лишь смотрели, что обстановка ослепляла своей новизной, а потому, что она заслоняла собой самую пьесу. Это особенно чувствовалось в первых двух действиях и в великолепной картине грозы.

Ничего лучше этой картины мы не можем себе представить. Ослепительная молния, раскаты грома, сильный весенний дождь, от которого, прикрывшись плащами, убегали римляне по узким улицам города, движение туч — все это было бесподобно поэтично, правдиво, — «с настроением».

Словно картина какого-нибудь крупного художника, ожившая всеми своими стихиями, всеми чертами и красками.

Мне казалось, что в зале пахло свежей сыростью бодрящего весеннего благодатного дождя, и легкая дрожь пронизывала члены…

Но в шуме этой грозы утонули речи Кассия и Брута, и зритель не ощущал той душевной грозы предчувствий, перед которой бледнели яркие молнии неба. Чудесно задуманный у Шекспира фон — природа заслонила душевную бурю, и это крупная художественная бестактность со стороны «станиславцев».

{395} Великолепна и следующая картина в саду Брута. Уже сама по себе она художественное произведение. Предрассветная мгла окутала туманом сад и сонную даль. Тихо застыли в воздухе тополя. Но близок час рассвета; душа Брута, борящаяся со снами, освобождается от мглы сомнений. Приближается утро. Верхушки тополей уже порозовели; вот окрасился восток и скоро молодое весеннее солнце брызнет снопом ослепительных лучей…

Душа Брута — в полном соответствии с природой:

«Весь промежуток между первым шагом  
И исполнением страшных дел подобен  
Виденью сна тревожному: здесь дух  
Со смертным телом совещанье держит,  
И человек похож на государство,  
Терзаемое общим мятежом».

Но вот дух пробудился, победил сомнения; с первыми лучами загорающегося дня просветлело сознание, решение созрело.

Твердая воля и грозная решимость звучат в монологе Брута: «Не нужно клятв»…

К сожалению, г. Станиславский, видимо оберегая силы, произнес этот монолог без должной энергии и не выдвинул его на первое место, согласно его психологической ценности.

Сцена убийства в сенате и надгробная речь Антония на Форуме — самые интересные места в исполнении москвичей в смысле сценическом.

И что любопытно отметить — декорация, изображающая ростру на Форуме с прилегающими к ней стенами домов и храмов, наименее удачная во всей пьесе. Особенно небрежно вырисована задняя стена, не делающая никакой иллюзии.

Но обо всем этом забываешь, слушая речь Антония под жалобные стоны и завывания женщин и крики толпы.

Указав главную ошибку в постановке «Юлия Цезаря», не можем не коснуться здесь общего вопроса, вообще, как ставить пьесы с точки зрения исторической правды и художественного реализма.

Гг. Немирович-Данченко и Станиславский стали на точку зрения историко-археологическую.

В печати высказывалось мнение, что г. Немировичу нужно было ехать не в Рим, а в Британский музей, чтобы изобразить римлян так, как их представлял себе Шекспир. Я тоже отчасти отстаиваю такую точку зрения по отношению к древним классикам и Еврипиду, пьесы которого, несомненно, изуродованы на Александринской сцене археологической постановкой в стиле XII в. до Р. Х.[[603]](#endnote-573).

Но по отношению к Шекспиру я стоял бы за смешанный принцип историко-психологической постановки: на первом месте психология, на втором — история и быт, но и то условно взятые и примененные: должны быть приняты во внимание наши современные представления об эпохе, например о римлянах, с возможными поправками на археологическую достоверность, но при условии, чтобы эти поправки, эта правда археологии не шли вразрез с замыслом автора, не давили его и не уничтожали.

Поясню примером. Может быть, римляне говорили и галдели, как современная итальянская толпа; тем не менее в читке и во внешности главных актеров все-таки должна сохраняться классическая величавость тона и жеста.

Важна не правда, а правдоподобное; не истинное, а кажущееся.

Сырая, добродушная, подчас певучая русская читка немыслима в «Юлии Цезаре»…

Во всяком случае, приемы постановки классической пьесы Шекспира должны быть, безусловно, иные, чем инсценировка пьес Чехова, Горького или Метерлинка и Ибсена.

Для всякого содержания — своя особенная форма! Талант режиссера и актера в том и состоит, чтобы находить эту форму.

### **{****396}** III

Перейдем к исполнителям.

Г. Качалов оригинально задумал и удачно выполнил роль Цезаря. Он у г. Качалова нечто среднее между шекспировским и подлинным историческим Цезарем; величавее, чем у Шекспира, но антипатичнее и, пожалуй, пошлее, чем был на самом деле.

Задача г. Качалова была не из легких. У Шекспира Цезарь верит предсказаниям, поддается лести, падает в корчах падучей, хвастлив, трус, легкомысленно переменчив. Но такое представление о Цезаре было бы слишком грубым нарушением исторической правды, и г. Качалов совершенно прав, отступая от текста. Очень оригинальную интонацию дает он последней фразе Цезаря перед уходом в сенат. Цезарь предлагает заговорщикам выпить вина таким тоном, как будто играет с ними игру и подозревает уже в темных замыслах…

Вообще, г. Качалов — превосходный актер с прекрасной мимикой, чудным голосом и богатой гаммой настроений. Это восходящая звезда Художественного театра.

Мне понравился и г. Станиславский в роли Брута. Правда, сквозь добродушный русский тон его речей часто пробивался знакомый нам облик Астрова, Вершинина, Сатина, и игра была неровна; в первом акте г. Станиславский был несколько вял и немного злоупотреблял драматическим шепотом, но сцену на Форуме он провел горячо, страстно и с большим увлечением.

Чувствовался сильный человек, «бронею честности покрытый», — веровавший в свою правоту, импонировавший толпе.

Черты гамлетовской меланхолии, склонность к философии и размышлению и мечтательности делают Брута натурой родственной и близкой нашему русскому сердцу.

В общем, Брут — незаконченный образ и у Шекспира, незаконченным остался он и у К. С. Станиславского.

Кассий — г. Леонидов слишком криклив и запальчив. Черты лисы и пройдохи совершенно сглажены и затушеваны им. Это, конечно, дело его понимания… Я представлял себе его, по Шекспиру, более сыном земли и мелких дрянных расчетов.

Г. Вишневский дает обдуманный, законченный в полном соответствии со своей артистической индивидуальностью, чрезвычайно выдержанный, но несколько сухой образ Антония.

Черты беспечного весельчака и гуляки, с появлением которого точно луч света врывается в комнату, отодвинуты талантливым артистом на второй план. На первом плане — хитрый дипломат и ловкий оратор. Немного крикливый, в двух-трех интонациях даже тривиальный, но эффектный и красочный облик.

Я лично представлял себе другого Антония: более страстного и увлекающегося, оратора-актера, который способен сам увлечься своей речью, воспламениться глубоким чувством, поверить в него и других убедить и воспламенить.

Г. Вишневский имел заслуженный успех.

Г‑жа Савицкая в роли Порции была любящей нервной женщиной, но мало напоминала римскую матрону и к тому же дочь Катона. Г‑жа Бутова в роли Кальпурнии, да и все другие исполнители, как всегда в труппе москвичей, не портили своих ролей.

К числу мелких недочетов нельзя не отнести: тривиального тона отдельных фраз, полного несоответствия в тонах Брута и его слуги Люция (г. Асланов), неправильные разбивки фраз (например: усталость глаз — должно быть, создает ужасный призрак).

Как курьез отмечу, что на сцену попала стеариновая свеча (1‑й акт), чего педантически внимательные заправилы Художественного театра могли бы и не допустить…

Толпа, как всегда живая и живущая на сцене, была великолепно обучена, хотя {397} в двух-трех местах, мне кажется, она впадала в шаблон: все бегут назад и все непременно поворачиваются, оглядываясь на Цезаря (конец 1‑й сцены), все говорят, — ни одного молчащего… Но все это, конечно, мелочи!

Прекрасны декорации и сцены битвы при Филиппах, но от движения войск по оврагу я, судя по газетам, ожидал несколько большего…

Подводя итог сказанному, не могу не припомнить, что la critique est aisée [критиковать легко — фр.], а когда имеешь перед собой полторы сотни лиц, отдавших полгода жизни на художественную работу, чувствуешь, что на каждое замечание у них, наверное, готов убежденный ответ.

Если пьесы Шекспира при нынешнем составе труппы Художественного театра и не окажутся лучшими результатами работы этого театра, то, во всяком случае, такой постановки «Юлия Цезаря», какую сумели дать москвичи, русская сцена еще никогда не видала.

А это уж крупная художественная заслуга наших дорогих гостей из Москвы.

Москва по справедливости может гордиться тем, что целое столетие не уступает в делах театра пальмы первенства чиновному Петербургу.

## 17. Чацкий <Д. В. Философов> Театральное эхо. «Вишневый сад» А. П. Чехова. Первое представление в петербурге 1‑го апреля 1904 г. «Петербургская газета», 1904, 3 апреля

По существу своему Московский Художественный театр не есть театр трагедии, а театр житейской, будничной драмы, также как и Чехов отнюдь не трагик, а мучающийся художник, поэт пошлости.

В этом отношении постановка «Юлия Цезаря» на сцене Художественного театра неуместна, и этим объясняется ее двойственный характер. Даже самые яркие поклонники москвичей признали, что Шекспир в этой постановке очутился на втором плане. Словом, драма была принесена в жертву представлению, литература — театру. А вместе с тем московский театр есть прежде всего театр *литературный*. Вся его слава, все его обаяние главным образом в том и состоит, что он стремится не к голому театральному представлению, а к сценическому воплощению литературного произведения.

Чехов на сцене московского театра предел совершенства, в смысле полного совпадения идеи и формы, в смысле соответствия замысла и воплощения.

Не знаешь, где кончается Чехов и где начинается сцена. До такой степени одно дополняет другое, до такой степени одно соответствует другому.

Чехов ничего не разрешает, его драмы — без начала и конца, или без «действия», как говорят лица, читавшие учебники драматургии.

В этом и заключается чеховский трагизм.

В его драмах нет борьбы, нет катастрофы, которая так или иначе, но побеждала бы ужас и трагедию жизни, вела бы к победе человека над жизнью и смертью.

Брут умирает, но не сдается. Он умирает потому, что не чувствует себя внутренне побежденным. Он так крепко верил {398} в возможность исправить преступный мир, что пошел ради этой идеи на преступление, и когда увидал, что его упования тщетны — ушел из мира и этим победил его.

Чехов же есть полное и абсолютное подчинение миру сему. Изредка жалкие, немощные протесты, изредка безнадежное томление от житейской скуки, но нет катастрофы, нет грозы, нет победы.

Дядя Ваня два раза стреляет и оба раза — мимо. В цель чеховские герои никогда не попадают. Вечный позор притупляет все порывы.

Трагедия повышает и освобождает, Чехов душит и унижает.

Здесь великая его опасность.

Упиваться ядом его безнадежности нельзя безнаказанно. Теряешь жизненную силу, теряешь всякое желание бороться, безропотно склоняешь голову под ярмо этой ненаглядной, давящей ночи.

Единственным противоядием против чеховского дурмана является исключительно эстетическое к нему отношение.

Надо отделить себя от него, смотреть на его пьесы с высоты Эйфелевой башни, бесстрастным оком художника, ни минуты не теряя ясности эстетического сознания. И это совсем не так легко, как кажется.

Все мы немножко действующие лица чеховских драм.

Полные суетных, ничтожных впечатлений прожитого дня, приходим мы утомленные в театр и начинаем безропотно следить за происходящим на сцене повторением той же житейской сутолоки, из которой мы только что вышли.

Такие же разбитые, как и пришли, уходим мы из театра, с тяжелым сознанием того, что завтра начнется опять то же самое, что жить так дольше нельзя, и вместе с тем, что изменить в нашей жизни мы ничего не можем, что мы актеры, разыгрывающие чеховскую пьесу. Для того, чтобы выйти из Чехова, так сказать объективировать его, надо взглянуть на него с высоты птичьего полета. Но где же достать для этого крылья? Крылья только у избранных, а мы почти все сидим в чеховском тупике, зачастую не имея сил даже подняться на Эйфелеву башню освободительного эстетизма…

Эстетика ведет к бездействию, но освобождает.

«Он с высоты взирал на жизнь», — сказал Пушкин про Мицкевича.

И вот для того, кто хоть на минуту способен «с высоты» взглянуть на жизнь — чеховские пьесы могут доставить высочайшее эстетическое наслаждение.

Но горе тому, кто не имеет в себе такого «Бельвю». Тот сейчас подпадает чарам Чехова, обману этого театра — и «заскучает» до болезни: Чехов плохой учитель, к нему надо подходить, чему-нибудь уже научившись.

Правда, вчерашняя пьеса кончилась в мажоре. Студент увлек куда-то очень высоко Аню, дочь разорившейся помещицы. Но это только технический прием. Один аккорд, для отвода глаз. И где этому лентяю, «вечному студенту», и этой избалованной птичке победить мир? Они ушли только для того, чтобы начать плести новую бесконечную паутину чеховских будней, с жалкими мечтами о Москве…

Должен признаться, что «Вишневый сад» не носит на себе следов подъема драматического дарования Чехова. Если это не шаг назад, то, во всяком случае, топтание на месте.

Я бы сказал, что это уже начало академизма, т. е. невероятное совершенство формы, при бедности содержания победа *умения* над *вдохновением*. Чувствуются «приемы», разные «трюки», а не подлинное, непосредственное творчество.

Талантливый человек может из ничего сделать что-то.

В данном случае и Чехов сделал из пустышки нечто очень примечательное.

Конечно, наши духовные провинциалы и тут найдут какой-нибудь новый пример {399} для философии экономического материализма и разведут бобов на тему о падении дворянского уклада и зарождения нового класса земельных собственников, но это так неинтересно, а главное, так оскорбительно для Чехова, который ведь прежде всего *художник*, что, право, удивляешься таким истолкователям.

А подлинного вдохновения в «Вишневом саде» мало. Эта усталость автора отразилась и на артистах. Они как-то тоже сбиты с толку.

Г‑жа Книппер не справилась со своей ролью, и думаю, не по своей вине. Насколько ясный пластический образ давала она в «Дяде Ване» и в «Трех сестрах», настолько спутанно и мутно играла она разорившуюся, легкомысленную помещицу-парижанку.

Местами она вполне овладевала своей ролью, играла тонко и уверенно. Так в 3‑м действии, объяснение ее с «вечным студентом» — полно жизненности.

Роль ее дочери исполняла в Москве г‑жа Лилина, по болезни не приехавшая в Петербург. Ее роль передали г‑же Косминской, которая исполнила ее бледно, но добросовестно.

Общую похвалу вызывает Москвин, в роли конторщика Епиходова. Действительно, он хорош. Но, Боже! Сколько в его речах грубых подчеркиваний, сколько, недостойной Чехова, грубой «горбуновщины»[[604]](#endnote-574). Как-то больно за Чехова, когда публика с особенным удовольствием смеется над пересоленым жаргоном конторщика. Вспоминается воскресная Александринка[[605]](#endnote-575).

Поставлена пьеса так, как умеют ставить только в Художественном театре.

Хотя и тут чувствуется некоторое утомление. Так, например, декорация первого и последнего действия, зала в барском доме — просто неудача.

Декоратор, видимо, боялся повториться и вместо прекрасной залы из «Дяди Вани» дал угол какой-то перекошенной, грязной комнаты из провинциальной гостиницы.

Вообще как в самой пьесе, так и в ее постановке — мало чувствуется налет подлинного дворянства.

Как бы дворяне наши ни вымирали и ни разорялись, все-таки их пока много, и они не настолько пали, чтобы взять себе гувернантку из цирковых наездниц и приглашать на бал исключительно какое-то карикатурное хамье. Вся сцена бала скорее из «Трех сестер», чем из «Дворянского гнезда».

Единственно, кто поддерживал престиж дворянства, это Гаев — Станиславский и верный раб его, старик-лакей, Фирс — Артем. Они были благородны и трогательны. {400} Два избалованных, милых ребенка, вышвырнутых за борт жизни. Они действительно — прошлое, красивые представители сильного, исчезнувшего быта; со славной историй, с культурными традициями.

Новый быт еще «in Werden» [«в будущем» — нем.].

В «Вишневом саду» он представлен нелепым и грубым купцом Лопахиным, покупающим имение Гаевых, и вырубающим его знаменитый вишневый сад.

Нет, это не будущее. Здесь Чехов осекся. Где бродят подземные родники, где они прорвут покров земли и выйдут на свет широкой волной — он не знает и не чует.

Театр был переполнен, и успех пьеса имела шумный и серьезный.

## 18. К. Арабажин «Вишневый сад». Пьеса в 4‑х действиях, соч. А. П. Чехова «Новости и Биржевая газета», СПб., 1904, 3 апреля

<…>[[606]](#endnote-576) Когда я читал первые отзывы о «Вишневом саде», я думал, что в этой пьесе речь идет о вещи давно уже использованной художниками слова — о дворянском разорении. Но картина, нарисованная Чеховым, *гораздо* шире, да и трактовка сюжета совершенно новая, оригинальная, истинно чеховская…

Перед нами и дворяне, и крестьяне, и купцы, и на всех их лежит налет чеховской тоски, во всех чувствуется какой-то надрыв.

Это все слабые люди, чуткие, почти все склонные к поэзии, к мечтательности, почти все наивные как дети, милые и добрые, но не закаленные для борьбы за жизнь и не умеющие жить.

Это не хищники и не волки в богатом породами человеческом стаде; это люди с тонкой душевной организацией, не приспособленной для «скучных песен земли», для жизни, труда и прозы.

Они должны умереть, как надорванные судьбой, как умирают растения в несвойственном им климате, как гибнут и некоторые породы прекрасных и добрых животных в жестокой свалке за существование.

Герои Чехова — все люди совестливые и мучающиеся. Это прямая антитеза хищным дикарям М. Горького, с крепкими челюстями и желудком страуса, способным проглотить булыжник, которым неведомы нравственные сомнения и какая бы ни было раздвоенность. Герои Чехова мучают себя в своем безделье жаждой дела, а способны говорить только хорошие слова о человечестве, всеобщем благе и идеалах. С тонкой, едва заметной иронией заставляет Чехов своего 50‑летнего оболтуса помещика Гаева, вечно болтливого, но милого и чудного человека, говорить речь фамильному шкафу, сто лет стоявшему в столовой на славном посту.

«Более ста лет твое существование было направлено к светлым идеалам добра и справедливости. Твое молчание призывало… и поддерживало во многих поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывало в нас идеалы добра и общественного самосознания»…

Какой сатирой, злой, но вместе с тем тонкой, звучит эта юбилейная речь, вложенная Чеховым в уста Гаева, и каким отвращением к фразе и болтовне проникнут автор. Да и сами герои «Вишневого сада» совестятся фраз; им так надоели слова, слова и слова, что они торопятся остановить {401} расходившегося оратора: «Тебя все любят, уважают, но, милый дядя, тебе надо молчать, только молчать»… — так говорят племянницы Гаева своему дяде и несколько раз в пьесе останавливают потоки его праздного и, увы, бесцельного красноречия.

Против слов вооружается и студент Трофимов, упрекающий интеллигенцию за бездеятельность, за жизнь в грязи, за грубость и низменность привычек, за нравственную нечистоту. «Очевидно, все хорошие слова и серьезные разговоры у нее для того лишь, чтобы душу отвести: я боюсь серьезных разговоров, лучше помолчим».

Но и студент не лучше других, он тоже мечтает «хорошими» словами, а сам не может в 26 лет кончить университета. Правда, его уже два раза исключали, жизнь успела его изрядно поломать, и сам герой будущей борьбы за счастье, хотя и убежден свято, что идет в первых рядах человечества, едва ли что-нибудь сделает. Это, по меткому выражению одного из действующих лиц, «облезлый господин». Преждевременно отцветший. Он хочет быть «выше любви» потому только, что не знает любви и не умеет любить. У него и борода-то перестала расти и выглядит как-то смешно и некрасиво, словно пух, не борода. Это какой-то ссохшийся юноша. «Чистюлька, чудак, урод», — возмущается им наиболее энергичная из женщин, Раневская, советующая влюбляться, любить и сочувствовать тем, кто влюбляется.

Непригодность к жизни и какой-то надрыв обнаруживает даже горничная Дуняша (А. Ф. Адурская), у которой тоже «руки белые, как у барышни», и сама она стала «тревожной и беспокойной».

Какой-то бессмыслицей оказывается и жизнь конторщика Епиходова, этой несуразной оглобли деревенской. Епиходов начитался книг, читал даже Бокля[[607]](#endnote-577), но ничего путем не умеет он сделать: все валится у него из рук, и он убежден, что судьба относится к нему без сожаления, и он никак не может понять, «какое ему себе направление выбрать» и не прикончить ли свою бестолковую жизнь.

Со своим недоуменным видом, с исполненным обиженного достоинства лицом Епиходов высококомическая фигура. И. М. Москвин, к слову заметим, играет роль Епиходова великолепно, внося на сцену вполне уместное оживление и смех, нисколько не нарушая тем гармонии целого.

В новом и совершенно оригинальном освещении является и купец Лопахин. Это «чеховский» кулак. Его дед и отец были крепостные, он сам считает себя «хамом», чувствуя недостатки образования. Но бессердечности и хищничества кулаков у него нет. Правда, он срубит вишневый сад, но не он виноват, если владельцы по своему детскому легкомыслию не слушали его советов.

Он срубит сад, чтобы вернуть деньги, чтобы остаться в глазах других деловым человеком; он даже бестактно гордится, в полупьяном состоянии, что купил все у своих бывших господ, но какая-то тоска грызет и его душу. Что-то тянет его к милым и разорившимся детям-помещикам. «Пусть я хам, — говорит он Любови Андреевне, — главное, чтобы вы верили мне и чтобы глаза ваши глядели на меня, как прежде». Как хотел бы он, чтобы «изменилась наша нескладная, несчастливая жизнь». В труде он находит отдых от мучительных вопросов. Но обнаруживая таланты «дельца», своего счастья он не может устроить. Что-то мешает ему: не то робость, не то вечные хлопоты, не то, может быть, затаенное и невысказанное чувство к Раневской.

Это не тот кулак, сухой и жесткий, какого мы привыкли встречать в литературе. Он словно заразился от дворян каким-то недомоганием духа. Над его головой веет смертью и скорбью, как над всеми другими героями Чехова. Это новый купец, склонный к искусству, поэзии, утерявший прежнюю цельность, и он, разбитый русской жизнью, не знает, куда приложить свои силы.

{402} Передать в кратком отзыве всю красоту нового произведения Чехова невозможно. Его пьеса так же хороша, как вишневый сад в пору цветения (сад, замечу, составляет мечту каждого южанина, припомните «Садок вишневый» Шевченко); его пьеса так глубока и поэтична, так полна настроений, так чиста и законченна, что невольно чувствуешь бессилие слов, вырывающихся наспех, в торопливо слагаемом отзыве, чтобы передать полученное от нее впечатление.

Нужно идти и смотреть пьесу, потому что исполнение равноценно самой пьесе, — безукоризненное, художественное, несравненное. Здесь Художественный театр был в своей стихии. Только артистам этого театра с их нежной, чуткой отзывчивостью можно *так* понять и *так* передавать Чехова. Второй акт над рекой это — chef d’oeuvre искусства даже для «станиславцев». Что-то дивное, ароматное, обаятельное, музыкальное и задумчивое — в этой чудной картине летнего вечера. Но и все другие акты хороши.

В исполнение внесена чуть-чуть звенящая нотка добродушно-грустного смеха, и это придает игре артистов какие-то новые тона.

Все исполнители превзошли самих себя, удивительно перевоплотившись в героев Чехова. Я долго не мог узнать г. Качалова в роли студента: так изменил он грим, фигуру, речь. Г. Станиславский был удивительно типичным Гаевым. Нет! Этого мало сказать: он создал Гаева вместе с автором… О. Л. Книппер блестяще провела роль Раневской, мастерски воспользовавшись всем материалом, какой имеется в пьесе. Получился яркий, законченный образ, о котором можно было бы очень много писать. Также безупречно хороши М. Ф. Андреева (Варя), Л. М. Леонидов (Лопахин), А. Р. Артем в роли старого ребенка — дворецкого Фирса, которого господа забыли, но который и в одиночестве мысленно не перестает думать о своем стареньком барине.

Повторяю, играли все прекрасно — вдумчиво, талантливо, художественно.

Даже молодая артистка Л. А. Косминская, с нескольких репетиций заменявшая больную г‑жу Лилину, была вполне удовлетворительна[[608]](#endnote-578). Она ученица школы Художественного театра и делает честь своим руководителям.

Пьеса и артисты имели очень большой успех, и мне приятно отметить этот успех Московского Художественного театра именно в таком произведении, которое более всего соответствует дарованиям этого театра, как «коллективного художника»…

## 19. Юр. Беляев Театр и музыка. Спектакли Московского Художественного театра. II. «Вишневый сад» «Новое время», СПб., 1904, 3 апреля

«Не пылит дорога,  
Не дрожат листы…  
Подожди немного,  
Отдохнешь и ты…»

Мне все вспоминалось это вчера, когда я смотрел «Вишневый сад». Сколько усталой вечерней грусти в этом новом произведении драматической музы Чехова! Сколько ранних сумерек, ползущих из-за каждого действия в перерыве с короткими отдаленными вспышками веселого молодого дня! «Вишневый сад» — это квинтэссенция {403} всех новейших драматических произведений Чехова с незначительной примесью чего-то прежнего, беззаботного и смешного, чем он грешил в водевилях. Но, как будто испугавшись этих непрошеных отзвуков, писатель спешит заглушить их в себе, и оттого финал его новой пьесы звучит еще тоскливее, еще безотраднее… Я думаю, что «Вишневый сад» есть вообще заключительный аккорд всей серии чеховских драм. Дальше идти в этом направлении некуда. Это экстракт всех органических особенностей его таланта, черта итога или переноса на новую страницу жизни…

Пьесу можно назвать «Ликвидация». Да, это полная ликвидация того жизненного строя, тех явлений и характеров, которые Чехов только и наблюдает в русской жизни и которые только и любит изображать. Душевная рыхлость, неустойчивость характера, нервная растрепанность, бледная немочь любви и прочие «черты из жизни», облюбованные Чеховым, повторены им и здесь. Рухнувший дворянский строй и какое-то еще не вполне выразившееся маклачество Ермолаев Лопахиных[[609]](#endnote-579), пришедшее ему на смену, и беспардонное шествие обнаглевшего босяка и зазнавшееся лакейство, от которого пахнет пачулями и селедкой, — все это значительное и ничтожное, ясное и недосказанное, с ярлыками и без ярлыков, наскоро подобрано в жизни и наскоро снесено и сложено в пьесу, как в аукционный зал. «Помните — 22‑го — торги!», — кричит Лопахин. Родовое имение идет с молотка, рушится «дворянское гнездо», производится ликвидация не только всего имущества, но и самой жизни, всех традиций и привязанностей. Люди продают то, что есть самого лучшего в жизни: ее поэзию — ее «вишневый сад».

Чехов вовсе не моралист. Если он поучает, то только как художник. В отношении морали его пьесы совершенно независимы. Каждый может рассматривать их со своей стороны и под собственным углом зрения. То же и у «Вишневого сада», мораль, так сказать, «по усмотрению». Одно для всех общее: это устало-грустное, устало-вечернее настроение:

«Подожди немного,  
Отдохнешь и ты…»

Изредка прорывается как будто веселье былого чеховского водевиля: конторщик поет романс, лакей французит, гувернантка показывает фокусы, декламирует начальник станции. Но из всего этого водевильного веселья звучит одна и та же унылая нотка: «помните, 22‑го — торги!» Встречаются и намеки на что-то новое, светлое, что ждет впереди. Но это вскользь, как-то боком, и сразу видно, что не составляет сути дела. Есть Аня, молоденькая девушка, и студент, которого прозвали «облезлым барином»: они-то и поют в пьесе бодрый любовный дуэт. «Прощай, старая жизнь!» — говорит Аня, прощаясь с проданным домом. — «Здравствуй, новая жизнь!» — перебивает ее студент. И они уходят в туманную даль, над которой автор не приподнимает завесы. Последние подпорки, которыми держалось шаткое здание, рушатся с их уходом. В старом опустевшем доме закрываются ставни и воцаряется полумрак. Из дальней комнаты выползает старый, больной камердинер и едва внятно бормочет: «А меня-то и позабыли… Ну, да ничего… я и тут полежу… отдохну». Занавес накрывает его, как саваном.

«Вишневый сад» не дает, в сущности, каких-либо новых, неизведанных впечатлений. Все это, за немногими разве исключениями, Чехов показывал и в своих предыдущих пьесах. Здесь это только все сконцентрировано, кое-где усилено, кое-где покрашено юмором или осыпано вишневым цветом. Вот почему, не считая нескольких минут удовольствия и грусти, остальное, быть может, разочаровывает зрителя. Практический глаз различает здесь явное угодничество автора театру, которому суждено впервые разыгрывать его пьесы. «Вишневый сад» словно написан не {404} от чистого творческого вдохновения, а скорее от вдохновения сценического изображения. Зная силы Московского Художественного театра, Чехов словно написал пьесу применительно к типическим особенностям этой труппы. Действительно, он злоупотребил по части, если можно так выразиться, обиходной символистики, практиковавшейся уже в «Дяде Ване» и особенно в «Трех сестрах». Сколько тут Чехова и сколько Станиславского, я не знаю, ибо не имею под руками авторских ремарок. Но факт тот, что всевозможные стуки, скрипы, свисты и прочие звуки принимают самое деятельное участие и в «Вишневом саду». За сценой кричат иволги и кукушки, играют жалейки, рубят деревья, где-то пиликает оркестр, гудит фисгармония, катаются бильярдные шары, потом раздается какой-то странный, протяжный и пугающий звук, словно что-то тяжелое валится на струны, гудит и грохочет… Общество вздрагивает от этого звука и пугается, предчувствуя неладное. Старый лакей Фирс говорит, что такое он слышал уже и раньше, перед несчастьем. «Перед каким?» — спрашивают его. «А перед волей». И когда вишневый сад идет с торгов, перед тем как опуститься занавесу, странный и жуткий звук повторяется. Все это, быть может, хорошо раз или два, но когда оно повторяется до бесконечности и когда следует не за фактами, а самые факты прицепляются за ним, невольно начинаешь раздражаться. Утомительно также и повторение Чеховым его излюбленных приемов в изображении характеров. В сущности, ярких характеристик у него, как и всегда, нет, потому что театральная условность не составляет его задачи. Он рисует эскизно, избегает монологов и пространных объяснений, достигая необходимой яркости общим впечатлением, а не отдельными явлениями. Наградив каждое действующее лицо каким-нибудь излюбленным словечком или привычкой, он считает с ним дело поконченным и вводит его в круг взаимоотношений. Конечно, у каждого из нас есть свои выражения, свои замашки, но в настоящей жизни они вряд ли имеют такое решающее значение на судьбу, быстро примелькиваются и проходят незамеченными в житейской суете. На сцене все это кажется подчеркнутым, усугубленным и в конце концов надоедливым. В самом деле, если в каждой пьесе ни к селу ни к городу разные господа будут повторять то «цып‑цып‑цып», то «трата‑та‑та», то «от трех бортов желтого в угол», впечатление получится самое умовредное. Итак, со словечками следует быть поэкономнее. Вот Фирс в «Вишневом саду» повторяет свое излюбленное «недотепа» всегда кстати. А чрезмерное усердие по этой части будет уж «перетепа».

Итоги впечатлений таковы. Прекрасный талант Чехова, как всегда, говорит здесь в каждом действии. Но талант этот носит в себе явные следы душевной усталости, что главным образом сказалось в перепевах. Оставаясь по-прежнему «любимым» писателем, умея интимно говорить со зрителем, Чехов, однако, на этот раз мало сказал нового. Еще обиднее, что, поманив надеждой на будущее, он не сказал ничего в этом отношении, кроме общих слов, не вывел своих героев на истинный путь, не объяснил, в чем будет состоять такое будущее, отмахнулся от померещившегося ему какого-то Лопахина, «маклака с надрывом», и погрузился в обычную меланхолию. Словно жизнь и не пошла вперед, словно перед его умственным взором и в самом деле

«Не пылит дорога,  
Не дрожат листы».

На что впечатление само собой доканчивает:

«Погоди немного,  
Отдохнешь и ты…»

В «Театре Чехова», как прозвали Московский Художественный театр, «Вишневый {405} сад» разыгрывается по нотам. В смысле проникновенности духом автора, настроением его произведений, буквально нельзя желать ничего лучшего. Это и понятно. И режиссер, и актеры до того сжились с пьесами Чехова, что последний словно оказался у них в зависимости. Особенно хорош г. Станиславский в роли Гаева. Это прекрасный комедийный актер (но не трагический), прекрасный портретист, у которого внешняя характеристика часто преобладает над внутренним содержанием. Его Гаев — живое лицо, вышедшее даже из рамок хваленого ансамбля изобразительною силою таланта. В остальных ролях подвизается «ансамбль» из более или менее значительных дарований. Ярче других Фирс (г. Артем) и Епиходов (г. Москвин). Раневскую играет г‑жа Книппер со своими обычными приемами. У нее всегда удачны выражения легкомыслия и беспечности, но там, где требуется сердечная теплота, таковой в наличности не оказывается.

Относительно обстановки и всевозможных неодушевленных предметов распространяться не приходится: они безупречны. Все эти «неодушевленные предметы» бывают часто одушевленнее иных действующих лиц. Эти шкафы, колонки, кресла, диванчики — откуда их только берут и как удачно прилаживают к делу! За сценой стучали, громыхали, куковали, в окна смотрел своими цветами вишневый сад и веял ароматом поэзии…

## 20. А. Кугель Заметки о Московском Художественном театре «Театр и искусство», СПб., 1904, № 15

Автор «Писем из партера», писавший о московском Художественном театра (надеюсь, этой темы еще не исчерпавший), выразился, что «суть» этого театре в «характерности»[[610]](#endnote-580). Я сделал выноску и прибавил, что вместо «характерности» следовало бы сказать «характерничание». Тут есть оттенок, и немалый. Есть, например, «интересный» и «интересничающий». Бывают женщины, от которых исходит обаяние женщины — «charme», как говорят французы — исходит как-то само собой, безусильно, грациозно (по Спенсеру: с наименьшими усилиями — наибольшие результаты[[611]](#endnote-581)). А то есть женщины, которые стреляют глазами, складывают губы сердечком, шевелят бедрами, и я там не знаю, что еще — и их зовут кокетками. Таким образом, быть интересным — это свойство дарования, таланта и искренности, когда человек всегда равен себе; а интересничать — это хлопотать о себе, о впечатлении, никогда не быть самим собою и думать об эффекте и о производимом впечатлении. На меня московский Художественный театр — ne vous en dêplaise [не прогневайтесь — фр.] — производит почти всегда впечатление театра интересничающего.

В противоположность мнению почтенного автора «Писем из партера» мне представляется дело таким образом, что когда предполагается ставить пьесу, то руководители Художественного театра думают не столько о том, как бы точнее, вернее и полнее передать душу поэта и дух его произведения, сколько о том, как бы пьесу поинтереснее, позанимательнее, что ли, поставить. Весьма возможно, что такой прием является результатом не какой-либо {406} предустановленной теории, но следствием органического восприятия литературного произведения душою режиссера. Я допускаю, что неоспоримый режиссерский дар г. Станиславского таков, что целое художественного произведения воспринимается им не «импрессионистски», т. е. в сокровенной, недосказанной сути произведения, а аналитически, частями, мозаикою, разными затейливыми подробностями.

Так ли, иначе ли, но в «Одиноких» мы видели буржуазный жанр, который совершенно заслонял суть «одиноких» душ, затронутых крылом ницшеанского бунта. («Крамер», наоборот, был схвачен в самой своей сути.) В «Геншеле» пред нами была жанровая картина немецкого курорта, а не полумистическая, полуреалистическая драма. В «Штокмане» затенена была совершенно тенденциозно-памфлетная сторона ибсеновского произведения и прочее.

Но вот Чехов — это уж бесспорно, «конек» театра. Чехова театр толковал прекрасно. Случайность, разброд, параллелизм чеховских героев, странные, на первый взгляд нарочитые разговоры, отсутствие видимой целесообразности слов, а иногда и поступков действующих лиц — вся эта бессистемность, весь этот разброд, вся дисгармония жизни, как она рисуется Чехову, получили свое выражение на сцене Художественного театра. Суть Чехова — безнадежность, уныние, бессмыслица жизни, лишенной догмата, ни к чему не способной прилепиться, стихийно жестокой и бесцельной («Три сестры») — с большою ясностью и определенностью, если не с большим талантом, передавались Художественным театром. Жизнь — не только скорбная, но и злая штука, и необъяснимы с точки зрения благодати, покоящейся на мире, ни Чебутыкин, ни Соленый.

Если Чехов много сделал для Художественного театра, то и последний много сделал для первого. До постановки «Трех сестер» в критике очень часто встречались указания на то, что Чехов прибегает к нелепому нагромождению подробностей, не состоящих ни в какой между собою органической связи. Мне особенно памятен живой и бойкий фельетон «Нового времени», подписанный «Ченко»[[612]](#endnote-582), где, применяя к Чехову прием обычной, так сказать, литературно-органической критики, автор фельетона доказывал, что Чехов — сатирик, который поверхностно смеется над мелкими, забавными странностями людей. Не был угадан ни символ «трех сестер» — «в Москву», ни общий, гнетущий, свинцовый мрак, покрывающий нашу жизнь и заставляющий людей «стукаться лбами», по выражению Достоевского.

Художественный театр, при всех несовершенствах исполнения, при всей тусклости дарований, быть может, благодаря тусклости актерских дарований, сумел вразумить публику насчет смысла чеховских пьес. Стало ясно, что миросозерцание Чехова — в отсутствии миросозерцания; что случайный сброд людей, живущих в разных плоскостях, лишенных чувства любви и притяжения, не знающих сродства как начала жизни, — есть истинное поэтическое выражение чеховского миропонимания; что бездеятельность героев и неподвижность пьесы — есть точное отражение того фаталистического настроения, при котором самое великое в жизни кажется ничем в сравнении с бесстрастием огромного мирового процесса.

Я попытался в двух своих статьях о «Вишневом саде» показать, что в последней своей пьесе Чехов нисколько не отступил от себя и от своего настроения последних лет[[613]](#endnote-583). Да и не могут отступить от себя люди дарования, у которых прием наблюдения, характер его и способ выражения сливаются в одно нерушимое целое. Мне показалось даже, что ни в одной пьесе Чехов не является таким безнадежно унылым, таким печальным пессимистом. Я сказал, что здесь — аукцион, торги на {407} слом и сруб не только дворянского имения под названием «Вишневый сад», но и всей нашей жизни, которая есть тоже сад, представляющийся прекрасным, но в конце концов безжалостно погибающий под ударами механического разрушителя. Может быть, Чехову не удалось выразить это основное настроение с такою прелестью и силою, с какою ему бы этого хотелось; быть может, местами чувствуется усталость писателя. Это — вопрос особый. Но что это настроение есть, что оно было, что в пьесе его напевы и перепевы, что иначе, без этого объединяющего начала, пьеса нашего теперешнего А. П. Чехова превращается в набор случайных острот, каламбуров, вычурных подробностей и надуманных эпизодов, в беспорядке занесенных в записную книжку и потом, с беззаботностью молодого Антоши Чехонте из «Стрекозы», выложенных перед читателями и зрителями, — это несомненно, и доказать это так же нетрудно, как нетрудно было, например, г. Ченко написать свой живой и бойкий, но совершенно поверхностный разбор «Трех сестер». Одно из двух: или под этой бессмыслицей скрывается огромный смысл пессимистического безверия — или это просто беззаботная проба пера из гусиного крыла, лишенная всякого значения, просто вздор, просто карикатура, просто шутка и отражение, для курьезности и смеха, в нарочито заказанном двояковыпуклом стекле разных физиономий. Или Чехов — поэт, тонкий, задумчивый, изящный, иронически скорбный, или он балагур, забавник, то, что французы называют «fumiste» [насмешник — фр.], сочиняющий разные небылицы в лицах.

Отсюда понятно было мое изумление, когда «Вишневый сад» предстал в легком, смешливом, жизнерадостном исполнении на сцене Художественного театра. Заимствую термин из музыкальной теории: «ключ» был совершенно комический. По прошествии двух лет Художественный театр решил, что прав г. Ченко и что «Вишневый сад» — это нечто вроде «Губернской Клеопатры» и «В Гаграх»[[614]](#endnote-584). Комическое толкование пьесы было проведено замечательно тонко и очень искусно. Mes compliments [мои комплименты — фр.]: тут бездна режиссерской настойчивости и выдумки. Пьеса идет прекрасно, живо, весело; как говорит Чебутыкин в «Трех сестрах» — «он оглянуться не успел, как на него медведь насел». Это был воскресший Антоша Чехонте, и публика, с большим удовольствием смотревшая актеров, говорила все время:

— Как странно! Чехов написал фарс, позавидовав лаврам г. Туношенского[[615]](#endnote-585)…

«Толкование» Художественного театра успело уже перекинуться в провинцию. Так, предо мной номер «Одесских новостей» с весьма обстоятельной рецензией г. Старого театрала — критика вообще чуткого и в суждениях осторожного[[616]](#endnote-586):

«Специальная группировка и борьба классов, — пишет г. Старый театрал, — совершенно не интересуют Чехова, и все действующие лица его пьесы — и уходящие Гаев и Раневская, и идущие им на смену Лопахин с его нерешительностью в его отношениях к любимой Варе — все они в его глазах лишь “творцы на час”, так как каждый из них и сам чувствует, говоря словами Тургенева, что сродни он чему-то высшему, вечному, а живет и должен жить *в мгновеньи и для мгновенья*. Нельзя сказать, чтобы все это так, как задумано, и удалось Чехову, насколько можно судить о пьесе даже в чтении (особенно как-то не вытанцевалась фигура и психика Лопахина), но в исполнении на нашей сцене все это и совершенно пропало уже по одному тому, что первые два действвия велись в грубом тоне шаржированной комедии, и ни намека на долженствующий проходить красной нитью через всю пьесу *элегический* тон у актеров не чувствовалось».

Воображаю, как изумлялись бедные одесские артисты, читая эти упреки, — {408} они, с такою почтительностью, боясь расплескать драгоценный сосуд, перенявшие «толкование» «самого» Художественного театра…

Конечно, мне трудно объяснить «переделку» Художественного театра читателям, пьесы не читавшим. Да, может быть, автор кое-что и сам «переделал», идя по сценическому руслу, проложенному г. Станиславским. Все же попробую дать несколько пояснений.

Начну с Гаева — наиболее скорбной, недоуменной, рассыпающейся, так сказать, фигуры. Гаева играл г. Станиславский, играл прекрасно, как искуснейший «штукмейстер». Он изображает Гаева приятнейшим бонвиваном, эпикурейцем, холеным барином, для которого в жизни все, в сущности, трын-трава. Гаев — Станиславский иронизирует над собою и над окружающим. Из его, слегка сощуренных, живых глаз струится мягкая насмешка. Бесспорно, он опустился, но приемлет это обстоятельство легко, без стона и нытья. Очевидно, г. Станиславский стремился подчеркнуть «гаевскую» наследственность, потому что про Раневскую, сестру его, можно сказать, что она «женщина легкая». Таким образом, когда Гаев беспрестанно говорит «режу в среднюю», то в этом слышится не бормотанье угасающего разума, но игривое, благодушное, даже чуть-чуть щеголеватое покаяние в своей слабости. Так вот, например, Ризположенский может выразиться: «А я, Аграфена Кондратьевна, еще рюмочку выпью»[[617]](#endnote-587). Приехала сестра, Гаев очень рад, очень мило шутит, щурится при этом и чуть-чуть что не говорит: «joli?» [хорош? — фр.].

Не без развязности, хорошо, впрочем, воспитанного человека, он подходит к шкафу и обращается к нему с наивно-комическою речью, в тоне «души общества» и капризно-грациозного «enfant gâté» [избалованного ребенка — фр.].

Теперь позвольте процитировать эту сцену.

Гаев. Да… Это вещь… *(Ощупав шкаф.)* Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое, вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая *(сквозь слезы)* в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного сознания. *(Пауза.)*

Лопахин. Да…

Любовь Андреевна. Ты все такой же, Леня.

Гаев *(немного сконфуженный)*. От шара направо в угол! Режу в среднюю!

Сцена эта так ясна, так определенна, что не понять ее нельзя, а можно только сознательно извратить для того, чтобы сшить себе роль по росту и фигуре. Говорит человек «сквозь слезы», затем наступает «пауза» (неловкая), после чего, спохватившись, он сам «конфузится». Сопоставьте эту сцену с прочими указаниями в пьесе: Гаева все время останавливают, как только он заводит свою «канитель», словами «дядечка, опять!»; ему выговаривают, зачем он «половым читает речь о декадентстве». Это очевиднейший рамоли, не только печальный и унылый, но печаль и уныние наводящий. Между тем посмотрите, что делает г. Станиславский. Во втором акте Раневская, Гаев и Лопахин входят вместе. После слов Лопахина о том, что «время не ждет» в смысле решения вопроса насчет вишневого сада, читаем следующее:

Любовь Андреевна. Кто это здесь курит отвратительные сигары? *(Садится.)*

Гаев. Вот железную дорогу построили и стало удобно. *(Садится.)* Съездили в город и позавтракали… Желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию.

Любовь Андреевна. Успеешь.

{409} Лопахин. Только одно слово! *(Умоляюще.)* Дайте же мне ответ!

Гаев *(зевая)*. Кого?

Любовь Андреевна *(глядит в свое портмоне)*. Вчера было много денег, а сегодня совсем мало. Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно… *(Уронила портмоне, рассыпала золотые.)* Ну, посыпались… *(Ей досадно.)*

Г. Станиславский входит в этой сцене с сестрою под руку, причем деликатно ее щекочет (сестру? ах шалун!), а г‑жа Книппер говорит ему, заливаясь смехом:

— Mais finissez done! il fait chaud[[618]](#footnote-33).

Затем г. Станиславский садится на скамейку и съезжает с нее, как мальчишка, «на собственных салазках».

Но довольно о Гаеве. Это чересчур ясно. Гораздо труднее показать извращение перспективы в исполнении г. Качаловым роли Трофимова. Действительно, Трофимов говорит разные «бодрые слова», и если толковать слова, по прямому их смыслу, то г. Качалов играет правильно, т. е. повышает тон, бодрится, романтически пылок, восторжен и прочее и прочее. Г. Качалов очень хорошо все это проделывает и, в общем, дает образ интересно задуманный и красиво выполненный. Но, быть может, г. Качалов еще больше вредит Чехову, нежели г. Станиславский. Выходит так, что жизнь прекрасна, что счастье уже «предчувствуется», что оно уже идет и что если «мы его не узнаем, что за беда? Его увидят другие!». Но если так просто разрешается вопрос о смысле жизни и счастье, если оптимизм вытекает не из наслаждения жизнью, не из способов, форм, характера самого чувствования жизни, но единственно из пожелания счастья самому себе и окружающим — тогда зачем Чехов всегда и неизменно рисует нам жизнь бесцельную и бессмысленную, тусклую и обреченную? Когда люди говорят: «Мы не узнаем счастья — его увидят другие», — они не могут это говорить тоном счастливцев. Вообще, говорящие о счастье уж несчастны, как говорящие о здоровье всегда больны. О счастье не говорят — его чувствуют. Жизнь любят, наслаждаясь ее процессами и смакуя их, или не любят, не находя радости в ее процессах и отравляя анализом минуты наслаждения. Счастье — есть переживание вечности в мгновении. Не надо чувствовать мгновения, следует ощущать бесконечность. В этом и счастье. Малейшее же прикосновение анализа вводит в наше представление о счастье категорию времени. Трофимов не может быть поэтому ни счастливцем, ни бодрым, ни возбуждающим. Он должен давать нам всем своим складом, всею своею непригодностью, облезлостью, тем, что он «недотепа», что он никак в люди не вышел и выйти не может, — впечатление напрасных усилий идеализма осветить жизнь и научить свету людей. Г. Качалов же изображал восторженного, приятного юношу, на которого было весело смотреть. Его Трофимов жизнерадостен без оглядки. На нем неприметен налет чеховской грусти, как, впрочем, это не приметно на всей постановке.

Вот еще фигура — Епиходов. Г. Москвин сыграл Епиходова крайне упрощенно — по линии наименьшего сопротивления, как г. Качалов играл Трофимова: по прямому смыслу слов. Епиходов говорит дурацкие слова — стало быть, это просто болван. Трофимов говорит бодрые слова — значит, он жизнерадостный оптимист. Но дурацкие слова Епиходова скрывают, в сущности, глубокую, для него еще самого темную, драму. Он только ее выразить не умеет, и потому слова его дурацкие. Это фигура трагикомическая, а отнюдь не сюжет из фарса, каким его изображает г. Москвин, утрируя слова Епиходова вроде того, что у Чехова говорится «будто я какое насекомое», а у г. Москвина выходит: «будто я какая {410} насекомая». И никакой любви к Дуняше г. Москвин не дает, никакого страдания, ничем решительно не напоминает глубоко унылого смысла «22 несчастий». Епиходов страдающий, во всей, так сказать, красе своей нескладности, мучающийся человек — фигура крайне необходимая, если ставить «Вишневый сад», по характеру чеховской поэзии, а не как жанровую, легким духом проникнутую беззаботную комедию. И обратно, приняв «Овидиево превращение»[[619]](#endnote-588), сочиненное Художественным театром, необходимо, в первую голову, сделать из Епиходова дурацкую, водевильную фигуру. Потому что странно, если дурак будет страдать, а умные, при всем своем уме, станут радоваться, что живут, станцевав оптимистами фигуру залихватской кадрили.

Танцуют в третьем акте действительно с аппетитом. Когда я читал пьесу, мне припомнился припев старинной французской песни времен революции: «on danse aujourd’ hui a l’Elysee» [«сегодня танцуют в Елисейском дворце» — фр.]. Тут танец «на вулкане». Вот как «струна лопается» в застывшей тишине летней ночи, так и здесь — все время должна чувствоваться эта натянутая струна, которая сейчас лопнет. Здесь же танцевали усердно, весело, от души. И уже другая мысль шевелилась у меня в уме: попросить кн. Мещерского написать новую статью насчет снятия с торгов заложенных дворянских имений[[620]](#endnote-589). Потому что казалось, что при этакой-то легкой жизни, да если еще имение перезаложить или выкупить — так ведь это, что же? Рай земной! Aimons, dansons et buvons sec[[621]](#footnote-34)!..

Актеры стяжали самое искреннее восхищение публики — за счет А. П. Чехова, конечно, которого укоряли в том, что он — любимейший поэт нашей литературы, написал препустую, не лишенную забавности вещицу. Играли действительно прекрасно. Какая прелесть, например, г. Грибунин (Пищик)! Вот талант в моем вкусе: без всяких штук, без всякого характерничания, с мягкою простотою, скромный, глубокий, грациозный. Отличный Лопахин — г. Леонидов. Самая непонятная и, пожалуй, безжизненная фигура у Чехова в исполнении г. Леонидова получила живые краски, последовательность, какую-то внутреннюю логическую необходимость. И еще одно: темперамент. У г. Леонидова есть темперамент, маленькая безделица, которая называется темпераментом и которую никак нельзя симулировать, запихивая себе в рот платок, как это делает г. Станиславский, стараясь изобразить подступившее рыдание. Очень хороший {411} Фирс — г. Артем, чуть-чуть суховатый по тону, но зато без всяких затей и фиоритур.

Как всегда, женский персонал слабее. Я не хочу сказать, что он плох. Г‑жа Книппер — хорошая Раневская, но, по обыкновению, ее игра — «описательна». Хотелось бы сверкающих красок, и чувства, и улыбки сквозь слезы, ясного и горького пополам. При всем том это красиво, мягко и законченно. И г‑жа Андреева — правдивая Варя, но тут еще более хотелось бы чувствительности Сони из «Дяди Вани» под строгим будто бы обликом, снова красоты, снова сердечности и внутренней, стиснутой до боли муки. Очень недурно задумана и выполнена Шарлотта Ивановна г‑жой Муратовой, только и здесь надо не только видеть, но и *чувствовать* разбитую, исковерканную жизнь.

Старый дом заперт, заколочен, и в нем забыт Фирс. «Мама!» — кричит «радостно» Аня, «ау!» — «весело, возбужденно» откликается Трофимов. Старый Фирс, для которого «воля» есть «несчастье», умрет в старом, заколоченном доме. Вырубят сад, и примолкнет певчая птица, свившая себе гнезда на вишневых деревьях. Когда откроют дом, в нем найдут иссохшие мощи старого человека, уже безжизненный обломок прошлого. Я понимаю, что многим казалось очень соблазнительным символизировать здесь старую и новую Россию, старую и новую жизнь. Но чтобы эта новая жизнь была в разговорах о «гордом человеке», в «недотепах», в Трофимовых, которые «выше любви» и «не желают быть красавцами», в «облезлом барине» — чтобы именно он, «недотепа», запел новые песни вместо изгнанной из вишневого сада певчей птицы — я с этим решительно не согласен.

Вся безотрадность Чехова в том, что мы обречены на жизнь внутри заколоченного наглухо дома, из которого нет выхода и в котором нет света. Через ставенку еле‑еле пробивается луч света — вот и весь наш кругозор; снаружи доносятся глухие стуки топора — вот все наше познание о мире, лежащем за пределами заколоченного дома. С Фирсом умирает догмат. «Возбужденно» же зовут к новой жизни «недотепы», и оттого, что они «недотепы» — крик их надрывный, чахоточный, срывающийся от смеха к рыданию…

## 21. В. П. <В. П. Преображенский> «Вишневый сад» «Семья», М., 1904, № 5

<…>[[622]](#endnote-590) Говоря о «Вишневом саде» как о пьесе, нельзя не коснуться, хотя бы в общих чертах, постановки и исполнения ее на сцене Художественного театра. «Вишневый сад» — одна из тех пьес, в которых творчество автора необходимо должно пополняться творчеством актера и даже творчеством общей постановки. Автор дает много, но и многого требует от исполнения. Эти нежные штрихи, мимолетные блики, слегка намеченные тени, полутоны и полунамеки, — художественные и стимулирующие воображение, — их надо, однако, связать в одно целое, слить в одно живое лицо, заполнив собственным творчеством недостающие звенья в их общей цепи… Чехов не принадлежит к числу тех современных драматургов, которые пространными исчерпывающими ремарками отнимают у актера всякую самостоятельность, предопределяют каждый его шаг, движение, интонацию, каждое {412} его положение среди остальных действующих лиц.

Но это — лишь одна часть работы, концепция художественного образа. Остается еще конкретное воспроизведение, воплощение его, и здесь — новые трудности. Чехову чуждо все резкое и крикливое, все условное и шаблонное, равно как чужда ему и та театральная minauderie [жеманность — фр.], которая так спасает актера в пьесах некоторых авторов, претендующих на тонкость… В пьесах Чехова надо быть простым, искренним и в то же время надо передавать такие тонкие, едва уловимые оттенки и черты, чувства и настроения, которые легко могут пропасть, стушеваться за прямолинейною простотою исполнения. И стало быть, нужно найти грань, где простота и тонкая выразительность сливались бы в одну равнодействующую.

Такова задача отдельного актера. Но в большинстве пьес Чехова личность каждого отдельного персонажа связана тысячами нитей с остальными действующими лицами и со средой, в которой она живет и действует. И еще недостаточно, если каждый исполнитель в отдельности овладеет вполне своей ролью, вернее — своим лицом, потому что ролей в техническом смысле этого слова в пьесах Чехова и нет. Надо еще слить всех этих персонажей в одну общую картину, найти для каждой из них надлежащую перспективную точку, а для всех — соответствующий общий тон… Тут уже задача режиссера, который в пьесах Чехова больше и скорее, чем где-либо, должен быть primus inter pares [первым среди равных — лат.]…

С роли этого последнего, понимая ее в самом широком смысле слова, в смысле лица, заведующего всей постановкой пьесы, я и начну…

Я не принадлежу к числу тех ярых поклонников Художественного театра, для которых за пределами Газетного переулка нет бога кроме бога[[623]](#endnote-591)… И еще при самом возникновении Художественного театра мне приходилось возражать против некоторых идей, которые тогда еще теоретически полагались в основу его будущей деятельности… С тех пор утекло много воды. Изменилось многое и в теоретической, и в реальной физиономии этого театра. Прежде всего, не оправдалась, к счастью, на практике теория театра «без талантов», театра дисциплинированных и интеллигентных посредственностей. Если интеллигентность характеризует труппу Художественного театра en masse [в целом — фр.], то вместе с тем на фоне ее рельефно и ярко выделился целый ряд отдельных крупных артистических единиц, которые сумел найти и воспитать этот театр и которые сделали бы честь любой, самой блестящей сцене… Имена их, почти не сходящие с афиши в Газетном переулке, слишком хорошо известны Москве, чтобы нужно было их цитировать…

С другой стороны, излишнее увлечение теми внешними сценическими ресурсами, которые — в проекте, в теории — должны были восполнять и заслонять собою пробел в природных артистических дарованиях, постепенно входит (а судя по «Вишневому саду», даже и окончательно вошли) в надлежащее русло… «жизнь вещей», обилие эпизодических деталей «от себя», слишком частое и широкое пользование хорошо дисциплинированными массами и ансамблями etc — все это уступило место чувству меры и гармонии, перестало быть назойливым и кричащим…

Но зато осталось неизменным то, что было лучшего и ценного в первоначальной теоретической программе Художественного театра: стремление проникнуть в дух, в стиль произведения, найти его синтез, объединяющую его идею или настроение и воплотить их в конкретных образах при помощи всей совокупности тех художественных сил и средств, которыми располагает сцена.

Постепенно отошло, отпало само собою все наносное, ненужное, чрезмерное {413} и осталось настоящее, хорошее, поскольку оно доступно и осуществимо при данном положении этого театра.

И «Вишневый сад» — прекрасный результат этой модифицированной программы. Начать хотя бы с «жизни вещей»… Еще недавно мы слышали протесты и возражения по поводу непропорциональности той роли, которая отводится ей на подмостках, по поводу необходимости ввести сценический реализм в известные пределы… Этот протест против «жизни вещей» не лишен, конечно, справедливости; но, как и всякая формула, стремящаяся одним узким кольцом охватить все разнообразие далеко не однородных явлений искусства, — он страдает односторонностью. Есть сценические произведения, где это преобладание жизни вещей было бы, действительно, грехом против того же самого художественного реализма, во имя которого она явилась на театральных подмостках: там, где внутренняя, духовная жизнь людей не стоит в зависимости от условий внешней среды, не определяется последними, сценической «жизни вещей» должно быть уделено минимальное место. Общечеловеческая драма вдвинута, например, в случайные исторические рамки, не играющие никакой роли в смысле влияния их на психику героев (таковы, например, многие из трагедий Шекспира). Уйти при таких условиях в изучение и воспроизведение деталей данной, случайно взятой автором исторической эпохи значило бы, конечно, плохо понимать задачи истинного сценического реализма.

Но есть и ряд других сценических произведений, в которых жизнь людей почти не отделима от жизни вещей, немыслима вне известной среды, понимая последнюю в широком смысле слова, в смысле совокупности всех внешних условий, среди которых живут люди, — условий природы, быта, обстановки и так далее. И раз имеется налицо взаимодействие этих условий внешней среды и человеческой психики, раз взаимодействие это намечается самим автором или невольно чуется его истолкователями, — нельзя игнорировать на сцене и «жизнь вещей».

{414} В драмах Чехова, — драмах маленьких, слабых и серых людей, не подымающихся над средою, поддающихся ее нивелирующей силе, являющихся ее рабами или жертвами, — с условиями среды необходимо считаться вообще, а в последней его пьесе в особенности… Зритель должен понять и почувствовать грустную поэзию «Вишневого сада», разоренного «дворянского гнезда», чтобы понять и самую психику героев пьесы… Возложить эту задачу только на актеров да на собственную фантазию зрителя нельзя… И если бы в тот момент, когда Раневская, глядя на свой нежно любимый вишневый сад, волнуется и плачет легкими, радостными слезами, — зритель видел бы пред собою условную шаблонно расписанную декорацию, — получался бы диссонанс, как бы хорошо ни передавался этот момент артисткою.

В этом отношении постановка пьесы Чехова на сцене Художественного театра прямо великолепная, — проникнутая и тонким чутьем природы, и необыкновенным чувством меры.

В первом акте виднеющийся в раскрытые окна уголок цветущего сада, первые скользящие, несмелые утренние лучи, первая, робкая и неуверенная, предутренняя перекличка птичьих голосов, сливающихся затем постепенно в веселый и звонкий весенний гомон, — все это так и дышит свежестью, так и проникнуто нежною и хрупкою красотою нашей молодой весны…

Но еще лучше декорация 2‑го акта — недавно обкошенный, кое-где поросший молодыми деревцами пригорок с широким видом на убегающую вдаль волнистую равнину… Для тех, кто любит и чувствует настоящую русскую природу, смотреть на этот постепенно тонущий в весенних сумерках, открытый, широкий горизонт — прямо наслаждение…

По чутью и пониманию природы эта декорация едва ли не самое лучшее, что дал в этой области Художественный театр… Разве только молодой березовый лесок в «Снегурочке» можно поставить на один с нею уровень…

Очень хороша в смысле стильности и комната 3‑го акта. Словом, вся внешняя картина дворянского гнезда воспроизведена великолепно.

И на фоне этой картины ряд живых, мастерски зачерченных фигур, и главных, и эпизодических…

Конторщик Епиходов, или, как его называют в пьесе, «двадцать два несчастья», принадлежит, например, к числу последних, но г. Москвин играет его так, что невольно становится жаль, — зачем это только вводное, эпизодическое лицо… Смотрите вы на тупую, прилизанную физиономию, на которой словно застыло обиженное и вместе с тем не лишенное самодовольства и даже самовлюбленности выражение, — слушаете вы эту тугую, с расстановками, цветистую и с претензиями на глубокомыслие речь, в которую никак не могут вылиться его столь же туго и безнадежно ворочающиеся мысли, и вы чувствуете, что где-то и не раз вы видали в жизни таких Епиходовых, которые в одно и то же время и смешны, и назойливо-надоедливы и жалки — жалки, потому что все-таки искренно несчастны…

Какой большой и какой разнообразный талант — г. Москвин!.. И как легко, как свободно, непринужденно вышивает он по канве роли свой артистический узор!..

Но очень хороши и центральные фигуры пьесы: г‑жа Книппер — Раневская и г. Станиславский — Гаев дают выдержанные и цельные с внешней стороны, правдивые, жизненные, по существу, и моментами очень трогательные образы, восстанавливающие пред зрителем минувшую историю вишневого сада. Быстрая смена настроений — смена часто не мотивированная или недостаточно мотивированная {415} внешними фактами, а потому и не так легко поддающаяся сценической передаче, выходит у г‑жи Книппер естественной и яркой. Некоторые из зрителей на первом представлении находили, что тот смешок, которым сопровождаются у Раневской — Книппер эти переходы, звучит несколько искусственно. Не знаю, я этого не чувствовал, может быть, потому, что мне приходилось встречать женщин аналогичного типа и, по странной случайности, как раз смеявшихся таким же возбужденным, нервозным смешком. Да ведь не надо забывать и о том, что Раневская — женщина, пожившая и помятая жизнью, растрепавшая себе нервы, женщина, в которой к природной беспечности, к фамильному наследственному легкомыслию прибавилась еще благоприобретенная болезненная впечатлительность… И если в ее смешках звучит подчас истерическая напряженная нотка, то это вовсе не результат ошибки или неискусства исполнительницы. Я сказал бы только одно: переходы от моментов тоски или отчаяния к возбужденной веселости и беспечности удаются артистке больше, выходят у нее живее и ярче, чем переходы обратного характера.

Роль Гаева, пожалуй, еще труднее. Вы чувствуете, что чудачества Гаева, его «тики», его монологи к шкафам и его поговорки не шарж и не выдумка автора. А между тем найти для этого подходящую и естественную внешнюю сценическую форму не так-то легко, тем более что, при всем его духовном убожестве, в Гаеве все-таки должен чувствоваться барин… Такую именно фигуру и дает г. Станиславский, удачно комбинируя черты душевного ничтожества и шутовства с остатками внешней барственности. Особенно хорош внешний облик Гаева — Станиславского: и эту фигуру вы тоже встречали в уцелевших дворянских гнездах или в тех учреждениях, где, после краха этих гнезд, их владельцы получают разные синекуры.

Неопределеннее в самой пьесе, меньше поддается критическому учету образ homo novus [нового человека — лат.] — Лопахина. Не вполне устранил эту неопределенность и г. Леонидов, но тем, что дает автор, и он воспользовался хорошо и дал несколько интересных моментов, особенно в 3‑м акте, когда угар от вина и, главное, от удачи бросается в голову Лопахину…

«Вечный студент» Трофимов, обвиняющий других в том, что они не живут и не умеют жить, а только рассуждают о жизни, и не замечающий, что и сам он все время остается только неисправимым теоретиком, — в исполнении г. Качалова обрисован, по обычаю, очень тонкими, мягкими, благородными штрихами, создающими в целом интересную фигуру.

Да и все остальные исполнители не только второстепенных эпизодических, но и самых крошечных ролей без или почти без слов (например, гг. Загаров и Рудаков в ролях начальника станции и почтового чиновника) — хороши. Одни дают образы ярче, красочней, индивидуальней, другие — побледнев, правильного, но более сухого рисунка; но все играют в тон изображаемого лица и в тон друг другу и всей пьесе.

# **{****416}** Сезон 1904 – 1905

Волей-неволей театральная критика смотрела на сезон 1904/05 года в Художественном театре под особым углом зрения. Причиной стала кончина А. П. Чехова, последовавшая 2 июля 1904 года. Большинство писавших о театре интересовал вопрос: что они там играют в Камергерском? И по-прежнему ли высоко держат планку своих требований? Отсюда и направленность критических оценок.

О репертуаре в МХТ, как всегда, заботились заранее. В его планировании просматривалось желание отвечать запросам современности, как по части театральных идей, так и по части драматургии. Материал для первого нашли в неизведанном символизме Мориса Метерлинка, для второго — в новых на афише МХТ именах: С. А. Найденов, Е. Н. Чириков, П. М. Ярцев. «Иванов» и инсценированные рассказы «Хирургия», «Злоумышленник» и «Унтер Пришибеев» были, разумеется, выбраны сейчас в память Чехова, хотя и раньше лежали про запас в репертуарном портфеле.

Появление чеховских произведений на сцене МХТ было истолковано критикой как знак ностальгический. Даже постановка «Блудного сына» Найденова воспринималась в этом свете в виде попытки продлить театр «чеховских настроений», хотя материала к тому в пьесе нет (К. И. Арабажин, «Новости дня», 22 апреля 1905). Пьеса Ярцева «У монастыря» казалась слабым подражанием Чехову. Критика сделала дружный вывод о репертуарном кризисе, предстоящем Художественному театру.

Взаимоотношения театра с драматургами, исподволь складывавшиеся в прошедшие сезоны, теперь менялись, как и вообще положение Художественного театра. Перемену летом 1904 года предсказывал Станиславский: «Будущность театра представляется мне в самых темно-черных красках. Это не было заметно, но авторитет Чехова охранял театр от многого» (КС‑9. Т. 7. С. 549). Особенно в последние годы жизни писателя, когда была известна степень неизлечимости его болезни. При Чехове трудно было посягать на соседнее с ним место в репертуаре Художественного театра. Постоянные авторы Малого театра — А. И. Южин, И. В. Шпажинский, П. М. Невежин, как и прочие, хотели бы войти в репертуар нового театрального дела. Но Немирович-Данченко «решил культивировать только талантливейших и недостаточно еще понятых» авторов (ИП. Т. 1. С. 102). Из таковых имелся пока один Чехов, которого «русская театральная публика еще не знает» (Там же).

Драматурги, получавшие свои пьесы обратно, П. Д. Боборыкин, Е. П. Гославский, С. А. Найденов, Е. Н. Чириков обижались, но терпели. Все они понимали, что пишут «жидковато» (письмо Найденова к Немировичу-Данченко от 8 августа 1903, Н‑Д {417} № 5071/1), если соизмерять их сочинения с произведениями Чехова. Но это негласное соглашение держалось лишь до тех пор, пока сам Немирович-Данченко в 1901 году его не нарушил, допустив на сцену МХТ собственную пьесу «В мечтах». Тогда страсти, бывшие дотоле смиренными, вскипели. Приглашенный на читку Боборыкин кричал, что это возмутительно.

Однако и при Чехове театр осознавал, что необходимо найти такого же близкого себе, как он, драматурга. Но не удавалось. На примете никого не было, кроме Горького, самого талантливого, но он оказался слишком тенденциозным, преследовал другие общественные цели, что выяснилось с появлением «Дачников».

Теперь Художественному театру пришлось иметь дело с теми, кого он держал на расстоянии, а они уже ощущали себя по-другому. Станиславский жаловался, что после смерти Чехова театр «заклевали со всех сторон» (КС‑9. Т. 7. С. 579). Так повели себя в первую очередь Горький с Найденовым. Горький, соглашаясь, повторял слова Найденова: «Художественный театр пользуется уважением литераторов, но пора уже поколебать мнение о нем как авторитете в литературе» (Горький. Т. 28. С. 332).

Театр почувствовал перемену. «Литераторы нас стали презирать <…>» — писал Станиславский (КС‑9. Т. 7. С. 577). «Ох уж эти авторы! — жаловался он. — Пишут банальности, обижаются на всякое замечание, самолюбия и у Чирикова не меньше горьковского и найденовского. Теперь им ровно ничего нельзя сказать. Давно ли тот же Чириков не смел мечтать попасть в наш театр. А теперь? Tempora mutantur[[624]](#footnote-35)» (КС‑9. Т. 5, кн. 2. С. 211).

Даже такой небольшой драматург, как А. И. Косоротов, не стеснялся ставить условия Художественному театру. Он писал Немировичу-Данченко 5 ноября 1904 года, что посылает ему свою новую пьесу и будет ждать его решения «ровно неделю», а иначе отдаст ее для постановки Ф. А. Коршу (Н‑Д № 4430). Речь шла о драматическом этюде «Весенний поток». Немирович-Данченко вернул Косоротову экземпляр пьесы, сопроводив его письмом, должным защитить достоинство театра.

Не только в глазах драматургов, но и критиков имя Чехова уже не охраняло пьедестала, на котором возвышался Художественный театр, завоевав его реформой сценического искусства, с которой можно было спорить, но нельзя отрицать.

Первая же новая в репертуаре МХТ постановка старой чеховской пьесы «Иванов» (режиссер Вл. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов) была соотнесена критиками с опытом прежних ее постановок на российской сцене. Вспомнили «Иванова» у Корша: как он шел там семнадцать лет назад. Петербургские критики обратились к постановке в Александринском театре (1889) с участием его корифеев. А ведь это была та самая Александринка, провалившая «Чайку» и впоследствии с триумфом побежденная «Чайкой» безвестного еще Художественно-Общедоступного театра! И что же? Для многих выяснилось, что ничего особенно нового в «Иванове» художественников нет. Ю. Д. Беляев дал понять, что МХТ уже не эталон и не единственный образец, как надлежит играть Чехова («Новое время», 20 апреля 1905).

Отрадно, что подобным реваншистским образом держались среди критиков не все. Так, П. М. Ярцев своей статьей «Качалов в “Иванове”» вступил в полемику с другими рецензентами. Не следует в данном случае подозревать Ярцева в личной заинтересованности: хвалить Художественный театр за десять дней до того, как на этой сцене выйдет премьера его собственной пьесы «У монастыря». В статьях, опубликованных им до этого времени, он обычно разделял реформаторские поиски художественников. Внимание {418} прочих критиков привлекли к себе достижения Станиславского в роли Шабельского и Москвина в роли Львова в «Иванове».

Репертуар МХТ в сезоне 1904/05 года оказался повторяющим тот, что уже был знаком зрителям и критикам по постановкам в других театрах. Свою сценическую биографию имели «Привидения» с П. Н. Орленевым в роли Освальда, а в МХТ они были поставлены только 31 марта 1905 года (режиссер Вл. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов). Даже «Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова опередил премьеру в МХТ премьерой в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в том же, 1905 году.

Во время гастролей Художественного театра в Петербурге автор статьи в «Сыне отечества» (20 апреля 1905) писал о праве критика предъявлять к приехавшему театру особо «высокие требования», раз он зарекомендовал себя «новым словом» в искусстве, а теперь к тому же и театральная ситуация изменилась. Безвременье, когда Художественный театр был событием для Петербурга, окончилось: он сам богат собственными сценическими новшествами.

Для Художественного театра тоже не безразличным событием стало открытие в столице Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской (первый спектакль 15 сентября 1904 года). О значении того, что в центре труппы стояла сама Комиссаржевская, — приглашение которой в МХТ всегда считалось желанным, говорить не приходится. Близким по духу Художественному театру было не только ее искусство, но и репертуар ее труппы: пьесы Ибсена, Гауптмана, Чехова, Гейерманса. А две новые русские пьесы накануне сезона 1904/05 года оказались вне МХТ. Это были «Дачники» Горького и «Авдотьина жизнь» Найденова. Обе поставлены в Театре Комиссаржевской.

Обвинить тут Комиссаржевскую в переманивании авторов было бы несправедливо, так как МХТ сам отверг эти произведения. Он пожелал от Горького и Найденова переделок принципиального характера, с которыми те не согласились. Расхождение с Горьким из-за направленности «Дачников» против интеллигенции было для обеих сторон непреодолимым. Кроме того, Горький не дорожил теперь Художественным театром так, как раньше: его дебют в качестве драматурга состоялся, а рассчитывать на то, чтобы занять место идеолога МХТ в присутствии Немировича-Данченко, не приходилось.

С Найденовым у театра вскоре установилось творческое взаимопонимание при постановке другой его пьесы — «Блудный сын» (режиссер В. В. Лужский, художник В. А. Симов). Однако работа над ней, как и над «Иваном Миронычем» Е. Н. Чирикова (режиссер В. В. Лужский, художники В. А. Симов и Н. А. Колупаев), не принесла никаких художественных открытий, что отмечалось в рецензиях.

Пьеса П. М. Ярцева «У монастыря» получила в критике оценку слабой до такой степени, что ее не спасла даже тщательность постановки (режиссер Вл. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов).

Художественной новостью были лишь три пьесы-миниатюры Метерлинка (постановка К. С. Станиславского, режиссеры Г. С. Бурджалов, Н. Г. Александров, художник В. Я. Суреньянц): «Слепые», «Непрошенная» и «Там, внутри». Метерлинк был известен русской публике в чтении, на сцене же почти незнаком. Миниатюры были поставлены МХТ впервые. Они разделили критиков на сторонников и противников самого эксперимента: попытку передать стилистику и философию Метерлинка сценическими средствами. Или пьесы Метерлинка созданы исключительно для чтения? Особенно заинтересовался этой проблемой Н. Е. Эфрос.

Проблема символизма в сценическом искусстве на опыте спектакля МХТ большинством критиков признавалась нерешенной и нерешаемой. Один А. А. Осипов под псевдонимом {419} А. О‑в храбро писал в «Слове» (26 апреля 1905): «Станиславский умел облечь в реальные образы мистические видения Метерлинка, он умел придать им поэтическую окраску и вдохнуть красоту». Однако «реальные образы» вместо «мистических видений», как бы ни были совершенны, проблему не решали.

Сам Станиславский понимал, что необходимы новый репертуар и новые средства, позволяющие раздвинуть границы актерского искусства. Хотелось достичь «жизни человеческого духа» на сцене в неприземленном, символическом выражении.

О «надоевшем натурализме» после работы над пьесой «У монастыря» писал и Немирович-Данченко. Он был уверен по окончании сезона 1904/05 года, что «без ярких, истинно поэтических образов театр осужден на умирание» (ИП. Т. 1. С. 397).

## 1. -Ф- <Н. Е. Эфрос> Спектакль Метерлинка[[625]](#endnote-592) «Новости дня», М., 1904, 3 октября

Открытие Художественного театра прошло вчера очень тихо. Кажется, это — в первый раз за все время существования театра. Вместо обычного энтузиазма, шума рукоплесканий — немая тишина. Даже как будто попытка пошикать… В кулуарах — ворчливые разговоры, пожимание плечами. Только после конца, после «Там, внутри» — некоторое оживление, сдержанные аплодисменты. Спектакль Метерлинка не имел успеха. Это можно сказать вполне определенно. Риск не оправдался[[626]](#endnote-593).

Конечно, приговор публики не смеет претендовать на непогрешимость. Услышишь суд глупца. Он не умнее, когда он — коллективный… Руководители театра могут иронически поглядывать на «недоросшую» зрительную залу и гордо думать про себя: театр, не дорожи любовию народной. Это утешает и дает силы. Но в данном случае это было бы совсем не верным утешением. Правде надо смотреть в глаза. Спектакль Метерлинка не имел успеха, потому что не заслужил его и не мог иметь.

Подчеркиваю — спектакль. Не ставившие его. Напротив, им и за попытку, и за многое в ее осуществлении я готов петь всякие хвалы. Пришло уже время подвергнуть эти маленькие драмы Метерлинка, типичные для целой полосы в драматургии, сценическому испытанию. Теоретические рассуждения об их непригодности для театра, догадка, что они не выдержат реального воплощения, увянет в нем их тонкая красота, — не убеждали. Надо было попробовать. И попробовать во всеоружии, чтобы нельзя было перекладывать вину с драм на театр. И Художественный театр отлично сделал, что рискнул на это. Он затратил великое количество воображения, выдумки, вкуса, таланта, стараний. Даже иногда слишком много. Притянул на помощь все сценические средства. Все три декорации, и особенно для «Там, внутри», очаровательны. От последней не оторвешь глаз. И это именно декорации для Метерлинка, ему нужные тона. Весьма удачна планировка всех сцен. Предусмотрено все с кропотливою внимательностью. Не доверяя силе сценических средств и силе слова, прибегли к содействию музыки и нечленораздельных звуков. Очищали впечатление зрителя от сора мелочей, принесенных {420} в театр из будней жизни, долгою, усиленною темнотою…

И все-таки истинное настроение пьес, их тонкий аромат, важность их темы почти не доходили до зрителя. И назойливо лез в голову вопрос: к чему это? Напрасные усилия… Думалось обо многом, больше всего — об изощренности и об изворотливости театральной техники… Только не о грозном, роковом величии смерти, о безысходности. Меньше всего об этом. Даже «жути» не было. А ее так усердно добивались. Очень занимательные частности постановки и исполнения никак не хотели складываться в какое-нибудь целое.

Природа драм смеялась над всеми усилиями, и они прятали свою душу. Потому что ей хотели дать чуждое ей, ненужное ей, губящее ее тело. Эти драмы Метерлинка надо предоставить самим себе, во всяком случае — «Слепых». В «Там, внутри» выручала большая живописность, приданная театром, и глубокие мысли, рассыпанные в пьесе. Но это не спасало спектакля.

В частности, о «Слепых». Их театр значительно транспонировал из минора в мажор. У Метерлинка непроглядное уныние и тоска. «Слепых» писал мрачный мистик-фаталист. В жизни одно правда — смерть. В Художественном театре, особенно в финале, пьеса звучала почти гимном свету, смелому порыву вперед, к гордому будущему, к победе над всякою тьмою. Юность победит слепоту, рассеет тьму, попрет смерть. Так размещались интонации, так оттенялся текст, благодаря его туманности и гибкости дающий большой простор; так направлялись жесты. Не смерть, но слепота как иносказание была поставлена в красный угол. Недаром мертвого аббата, помещенного Метерлинком {421} в центре «Слепых», отодвинули далеко к сторонке, и он почти до конца пьесы был вне поля внимания зрителя. И опять был забыт в последнем аккорде.

Зрительная зала была совершенно переполнена. По окончании выходили на вызовы г. Станиславский и писавший декорации г. Суреньянц[[627]](#endnote-594).

## 2. С‑н <псевдоним не раскрыт> Из Москвы «Театр и искусство», СПб., 1904, № 41

Вместо «Иванова» Художественный театр открылся пьесами Метерлинка «Слепые», «Там, внутри» и «Непрошенная»[[628]](#endnote-595). Толпа у кассы, раскупленные моментально абонементы показали, как прочно утвердился в Москве Художественный театр, какой исключительный праздник для нее — его открытие. Публику «подготовляют» к восприятию Метерлинка постепенно, — тихо гаснут красивые льдинки-лампочки, обращаясь в кровавые слезинки, наступает полумрак, а затем совершенная тьма, стены театра словно раздвигаются, уходят куда-то далеко, и публика невольно утихает, напрягая в полной темноте слух и зрение. Слышится отдаленная, тревожно настраивающая музыка — обрывистые, контрастирующие аккорды дробятся, громоздятся в беспорядке друг на друга, жалобно стонут, словно умоляют о чем-то кого-то неумолимого, переходят в сладкие звуки счастья и надежды {422} и внезапно рассыпаются резкими, кричащими об ужасе и отчаянье диссонансами[[629]](#endnote-596). Душа замирает и тревожно ждет чего-то странного, необычного, музыка жалко умолкает, и сквозь едва брезжущий свет становится наконец видно, что сцена давно уже открыта; неясно различается суровый, глубокий пейзаж: огромные голые стволы чудовищных, уходящих в небо деревьев, обрывистые скаты косогора с нависшими пластами земли и вывороченными громадными корнями, сухой кустарник, желтая, выцветшая трава и бледнеющее небо глубокой ночи; местами, скорчившись, прижались в страхе темные фигуры несчастных слепых с длинными суковатыми палками, наверху обрыва неясно маячит дико жестикулирующая безумная с ребенком в руках, и в стороне, у подножия громадного дерева виднеется черная, зловеще неподвижная фигура умершего проводника-аббата со строгим бледным профилем. Полная настроения картина мрачного, сурового пейзажа. Порывы налетающей бури, качающиеся от ветра деревья, мигание лунного света, застигаемого бегущими тучами, шум морского прибоя — ничто не было упущено. Но самое исполнение ролей расхолаживало впечатление: артисты ударились в приподнятый декламационный тон. Сравнительно лучше других была г‑жа Бутова (Безумная).

Вторая пьеса, «Там, внутри», на мой взгляд, произвела впечатление еще более бледное. В чтении это очень сильная вещь. Труднейшая по композиции и красоте декорация выполнена превосходно. Замечательна декорация освещенного внутри дома, через большое окно которого видна красивая трогательная картина мирного семейного счастья, и задний фон чарующего звездного синего неба. Но зато плоско и искусственно провел главную роль Старика г. Вишневский: ни вдумчивой простоты, ни глубокой задушевности. Внимание зрителей было перенесено на мимическую игру находящихся в доме. Разговоры пропали, но конец пьесы, — нарастание тревожного, тяжелого чувства, пение приближающейся толпы, несущей труп утопленницы, передан сильно.

Наиболее удалась «Непрошенная», хотя в исполнении не было яркости и силы и простота доходила до бледности, а в постановке немало курьезов вроде летающих змеев[[630]](#endnote-597). В общем, попытку Художественного театра поставить символические произведения Метерлинка нельзя назвать удачной, хотя вложено много вкуса и труда.

## 3. Ив. Иванов Театр и музыка. «Иванов» А. П. Чехова «Русская правда», СПб., 1904, 20 октября

Вчера на сцене Художественного театра была блистательно разрешена едва ли не самая тяжелая задача драматического искусства. «Иванов» Чехова не драма, а конец драмы, четыре акта безнадежной предсмертной агонии для двух центральных лиц, нравственной — для мужа, физической — для жены. А те, кто окружает их — Бог весть, когда живут и когда начнут умирать: так тоскливо, тускло и нудно и внутри этих людей и вне их! Если они пошлы — они пошлы низменно и отвратительно, если смешны — они смешны шутовски и карикатурно, — и без конца {423} жестоки — спокойно, бессознательно, будто ядовитые паразиты, стихийно заражающие воздух. И на этой сцене задыхаются два человека — отнюдь не героически, без всякой борьбы, с ноющими жалобами, жалкими слезами, с безысходной, бессильной злобой и с бессмысленными, незаслуженными проклятиями друг на друга. Много надо глубокого и неустрашимо-любовного проникновения в человеческую душу и исключительный художественный такт, чтобы тронуть нас такой драмой и вызвать «светлый смех» такой комедией. И всего этого Художественный театр достиг, — и, несомненно, не только к великому восторгу всех зрителей, но и к искреннему изумлению многих, знавших прежнюю далеко не блестящую судьбу чеховской пьесы на сцене.

Сам по себе Иванов вряд ли для кого симпатичен. О своих неудачах и погибших надеждах он рассказывает сам, — плаксиво, немощно, — делает будто доклад публике для пояснения своего медленного умирания на ее глазах. Г. Качалов сумел облечь эту смерть в самую эстетическую и трогательную рамку. Красивое, будто затуманенное, скорбно-раздумчивое лицо, изящная, бесконечно милая улыбка человека, не по заслугам обсчитанного судьбой, какая-то всепроникающая грустная поэтичность взглядов и поз… Какая прирожденно-аристократическая, до последнего нерва вибрирующая фигура! Ничего не могло быть для зрителей заразительнее безмолвного внимания Иванова, когда он слушает восторженную повесть Саши о любви к нему! Самый виртуозный *импрессионист* не мог бы изобрести более *говорящих* черт на измученном лице человека — давно готового умереть и вот‑вот готового прильнуть всеми силами души к внезапно заблиставшей цветущей дали негаданного будущего… Но это — фата-моргана, это ясно умирающему, — и с его лица слетает отблеск счастья, — и лицо снова становится будто пепельным, а глаза уходят снова — вглубь, чтобы без конца, до самой смерти бередить неизлечимую боль униженной души и смятого, задавленного сердца. Какая удивительная драма! Будто смена осенней вечерней зари, едва мерцающей сквозь холодные сумерки, — темной, леденящей ночью.

Едва ли не труднее, чем г‑ну Качалову, приходилось г‑же Книппер[[631]](#endnote-598) воспроизводить свою агонию, физическую в начале и в конце осложненную бессильной, бесцельной и несправедливой злобой. Зрители, наверное, долго не забудут лица артистки в драматические моменты и особенно ее голоса — во время последнего объяснения с мужем. И это была не патология, не картина из лазарета, — что по самой пьесе можно бы простить артистке, — это было истинным торжеством эстетической дисциплины, того самообладания артистки-художницы, которое способно спасти для искусства самые отталкивающие явления действительности.

Такова — драма.

Ничем не уступала и комедия, — не сплошная комедия, а — как всегда у Чехова — с едва заметными, но глубокими волнами драматизма, того драматизма, какой можно назвать вечным обманом жизни. Это — излюбленный мотив чеховского таланта, и в «Иванове» он олицетворяется графом Шабельским. Прожил он и жизнь, и себя самого, — осталась у него одна злоба на жизнь, на людей, и, что хуже всего, презрение к самому себе. И в этом сгнившем и опостылевшем мире г. Станиславский сумел открыть и оживить едва тлеющие искры глубокого человеческого горя. Из всех ролей г. Станиславского роль графа, несомненно, самая художественная и самая захватывающая.

То же можно сказать и о г. Леонидове. Его Боркин — не игра на тему жизни, а самое непосредственное, в полном смысле вдохновенное проникновение в жизнь. Одна роль, так исполненная, могла бы спасти целый комический спектакль, — {424} потому что в ней одной целый комический мир, начиная с внешности артиста, с малейшей черты его грима и кончая — его речами и жестами.

Г‑жа Бутова, при некоторой неуверенности и однообразии тона, играла, как призванная артистка на роли купонных барынь московского и провинциального жанра[[632]](#endnote-599).

Г. Лужский — алкоголик и муж своей жены — во всем этом счастливо избежал столь естественного шаржа и умел быть трогательным и по-человечески привлекательным как отец и добрый товарищ[[633]](#endnote-600).

Доктор Львов, несомненно, задуман автором, как до последней степени назойливый и близорукий рыцарь математически-узкой и механически-беспощадной морали. Это один из тех людей, с которыми душно и тяжело, даже когда они не рыцарствуют на свои любимые темы. Г. Москвин, по обыкновению, создал тип, — но не в красках автора пьесы. Он слишком, так сказать, *сжал* фигуру, *обрезал* душу своего героя, — несомненно, сделал его более «социальным» элементом, — но только по внешности: речи и поступки доктора противоречили столь сравнительно сносному явлению человеческой ограниченности и навязчивости. Львовы в жизни всех и все толкают, это люди — с вечно расставленными локтями.

Г‑жа Тарина — Саша, так простодушно и благородно увлекающаяся, так наивно красноречивая, — все это есть в ее исполнении, но она недостаточно ярка, решительна, темпераментна, что также должно быть в ее роли.

Наконец, — жанровая картина второго акта. Она выработана до настоящего классического стиля, до полной драматической скульптурности, если так можно выразиться. Здесь все — от костюмов, грима и игры действующих лиц до мельчайших подробностей в декорациях — превращало сцену в несравненный tranche de vie [кусок жизни — фр.]. Именно это должна была оценить публика, без конца вызывавшая исполнителей после этого акта. В результате можно глубоко пожалеть, что автор не дожил до такого редкого и незабвенного торжества своей пьесы, какое видел вчера московский театр. К общему значению пьесы и спектакля мы вернемся.

## 4. П. Ярцев Качалов в «Иванове» «Театральная газета», М., 1904, 11 декабря, № 1

Об «Иванове» много писали: о самой пьесе и об ее исполнении в Художественном театра. Постановкой вообще восхищались — в некоторых случаях, с ограничениями. Здесь скопилось многое, против чего возможно возражать, но нападки, как и восхищения, были серы, бедны и банальны. Определилось одно важное. Это то, что игра г. Качалова в «Иванове» была единогласно признана неудовлетворяющей[[634]](#endnote-601).

В сущности, если Иванов в «Иванове» сыгран неправильно — неверно понят и неверно освещен, — то пьесы нет и нечего больше сказать о ней. В Художественном театре, где каждая деталь соответствует целому, такой факт, как ложно воспроизведенная центральная роль, должен {425} сделать отрицательным весь спектакль. Симовская декорация первого акта прекрасна сама по себе, но для спектакля она представляет собою обстановку, в которой должен жить не иной как-либо иначе понятый Иванов, а Иванов, изображаемый г. Качаловым, — серо, нелепо, неумело устроивший жизнь. Если бы московский театр играл Иванова героем — как, судя по отзывам, его умудрились сыграть в Петербурге[[635]](#endnote-602), — то все детали постановки и все лица, показанные в пьесе в отношениях к Иванову, предстали бы преображенными. Летний вечер в первом акте не был бы таким безысходно тоскующим; появление Иванова в доме Лебедевых (второй акт) не прошло бы в такой степени незамеченным. И сам Иванов — среди Лебедева, Шабельского, Львова и даже Боркина — не казался бы минутами таким же серым и так странно близким им по той надломленности, которую все они носят в душе.

Иванов — родной нам и никому, кроме нас, непонятный средний русский человек. Он отравлен вечною неудовлетворенностью. Общественное дело, за которое он взялся с горячностью (Ивановы за все берутся горячо), так же скоро ему опротивело, как и «рациональное хозяйство». В период своего подъема он увлек Сарру и увлекся ею. Но подъем миновал и — «она все еще любит меня, а я»… Ивановым, все время мучая и надрывая их души, издавна присуща как бы беспредметная, органическая способность к пресыщению. В наше время такое свойство духа стали считать болезнью и называть неврастенией. И г. Качалов нисколько не повинен в том, что — играя Иванова, — по общим отзывам, играет «неврастеника».

Мягкий голос, изысканность в нервных движениях, некоторая очень тонко подмеченная поза — рисовка человека, привыкшего к тому, чтобы на него смотрели и его слушали; красивые «страдальческие» глаза… В минуты раздражения все это внезапно спадает с Иванова и остается измученный, сам не могущий осмыслить своего мучения, глубоко несчастный человек. Глаза тускнеют, голос становится жестким и крикливым, движения резкими, мелкими, суетливыми — и все лицо преображается в гримасу мучительной, почти животной боли. Таким является Иванов Качалова в сценах второго, последнего актов и в тех моментах других сцен, которые задевают его больную душу. Г. Качалов выделяет в Иванове боль его личной, органической неудовлетворенности, о которой Иванов очень охотно длинно рассуждает и которой все-таки не может объяснить. Потому и рассуждает, что не может объяснить.

Образ Иванова выписан Чеховым с полною ясностью. Сам Иванов и Сарра говорят о том времени, когда Иванов был деятельным — «хозяйство, школы, проекты»… Это, конечно, правда, но это — как и все в Иванове — была возбужденная, всепоглощающая, но нестойкая, бессистемная и — нет сомнения — безрезультатная работа. Такой же вихрь, как любовь к Сарре. Вихрь работы и любви пролетел; разоренное имение, повинность службы и больная женщина, предъявляющая права на любовь, — остались. Иванов мучается, обвиняет себя… Но он не может подчинить свою душу никакому долгу. В то же время он не в силах «преступить»: бросить Сарру, имение и постылую работу. Его душа для этого слишком мягка и несвободна: он боится совести и боится инстинктивно потерять ту обстановку жизни, которую искренне сознает отвратительной. Он выбирает самый мучительный путь: возбуждает усталую душу молодой любовью Шурочки, — подписывая бумаги (Чехов в «Трех сестрах» показал, как русские Ивановы «подписывают бумаги»[[636]](#endnote-603)), тянет служебную лямку. В этом его трагедия — трагедия рядового русского человека с дряблой совестью и чуткой, протестующей {426} душой. Эта трагедия, которую возможно наблюдать на каждом шагу в русской жизни; в семьях, где безмолвно и озлобленно, с величайшей тоскою в душе, люди живут как привязанные — и родят детей; в управах, канцеляриях, редакциях, где подневольно, всегда себя чувствуя больше своей работы, вяло работают — и все-таки работают русские люди. Иванов один из них. Так он понят и таким, с начала до конца, он показан Качаловым.

После смерти Сарры Иванов себя убивает, не вынося мук совести и осудивши себя собственным судом. В тайниках души он не может не чувствовать, что он ни в чем не виноват, но ему легче убить себя, чем оправдать и заставить жить. Жить ему хочется: до последней минуты он делает все, чтобы жить, или не протестует против того, что делают для этого другие. Он — жених Шурочки; сегодня назначен день его свадьбы. Иванову для жизни нужно одно: победить в себе муки совести, которых он не разделяет. Но это одно — никогда не дается Ивановым. Когда Иванов почти в час венчания является к Лебедевым, он берет с собой револьвер. Но он является с несомненной надеждой, что здесь произойдет нечто такое, что примирит его с самим собою и оставит жить. Нужна какая-то жертва, какая-то эпитимья, всенародное покаяние — это глубоко по-русски… В острый момент, который создает нежданное оскорбление Иванова Львовым, — Иванов нежданно стреляется. В красивой позе, среди оторопелого общества, с крикливыми словами: «Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов!» Слова эти жестоки: они звучат прямою пошлостью в интересном мягком образе Иванова. Но слова эти исполнены художественной правды. Если Иванов не мог перед венчанием застрелиться в своем кабинете, то он мог выкрикнуть — и наверное, выкрикнул — эти крикливые слова.

Исполнение Иванова Качаловым вполне соответствует мысли автора и привлекает необыкновенною тонкостью изображения. Г. Качалов ничего не скрыл в Иванове и ничего в нем не переоценил. Получился образ среднего русского человека, в душе которого уместились все противоречия безобразной и прекрасной, тупой и чуткой, сложной и простой — загадочной русской природы. А. Филиппов в газете «Русь» написал про Качалова в Иванове: «Он очень много говорит и волнуется и в конце вечера даже стреляется, но в общем играет в пьесе малозаметную и неинтересную роль». Ниже г. Филиппов называет подобное толкование роли Иванова «неясным», но нельзя лучше выразить похвалу такому исполнению, если установить на Иванова правильный взгляд. Ивановы и в жизни много говорят и волнуются, даже стреляются, но в конце концов они всегда играют в ней малозаметную и неинтересную роль.

Когда думаешь о том, что побуждает среднего русского человека — этого прирожденного мученика — безустанно отбрасывать все свои достижения и отравлять все свои радости, то доходишь до гордых мыслей. Начинаешь думать, что Ивановы носят в своей больной душе смутно сознаваемую тоску об истинной безбрежной свободе.

## **{****427}** 5. Бэн <Б. В. Назаревский>[[637]](#endnote-604) По театрам. «У монастыря» и «Миниатюры» на сцене Художественного театра «Московский листок», 1904, 27 декабря

Я долго думал над тем, чем руководились заправилы Художественного театра, выбрав для постановки «У монастыря» г. Ярцева, но так и не нашел ответа на этот вопрос. Мне даже пришло в голову, не были ли заранее написаны декорации монастырской гостиницы, но пьесы, которую можно было бы поставить при этой обстановке, не было, и вот дирекция обратилась к г. Ярцеву с просьбой написать пьесу для этих декораций. Написал он эту пьесу плохо, но не бросить же декорации, и пьесу пришлось поставить.

Прежде всего, почему понадобилось назвать эту пьесу «У монастыря»? При чем тут монастырь? Для того, чтобы оттенить этой строгой и грустной обстановкой всю пошлость одного адюльтера и другого, только еще намечавшегося? Для того, чтобы перенести действие в непривычную для зрителя обстановку? Для того, чтобы вывести на сцену монашенку? К действию монастырь никакого отношения не имеет, и оно с одинаковым успехом могло бы происходить в другой обстановке… Автор просто хотел придать этим своему творению известную пикантность.

Действия в пьесе и помину нет. Есть только длинные, бесконечные и довольно скучные разговоры.

Занавес опускается, оставляя публику в полнейшем недоумении. Некоторые из зрителей, более жизнерадостно настроенные, приходят в веселое расположение духа. Более экспансивные шикают.

Что же такое из себя представляет эта новая пьеса?

{428} Тысяча первое подражание чеховским драмам: центр тяжести лежит на «настроении». Автор бессилен сказать что-нибудь новое: он волочится по земле, ноет, тоскует, по временам силится выжать из себя что-нибудь оригинальное, но эти усилия напоминают попытки курицы взлететь на воздух. Чем-то убогим, дряблым и жалким веет от пьесы. Скука полновластно располагается в зале, когда открывается занавес.

Этим настроением артисты вполне прониклись. Они безмятежно и тихо пережевывали слова пьесы, не затрудняя себя стараниями вдохнуть жизнь в мертворожденное дитя г. Ярцева.

Старалась больше других г‑жа Германова (Наташа). Она очень добросовестно рассуждала, тосковала и страдала. Кое‑где звенели хорошие искренние нотки, но все же фальшь автора господствовала полновластно. Артистке не удалось этого сгладить.

Г‑жа Книппер (Ольга) была довольно суха и бесцветна.

Г‑жа Петрова была типичной монашенкой; заметно было, что она очень внимательно наблюдала за манерами и выговором монашенок, и кое-что она скопировала очень тщательно. Нехорошо, что в ее исполнении чувствовалась ее долгая напряженная работа.

Г. Леонидов (Андрей) вел свою роль в каком-то плаксивом тоне. Оно, положим, что это к роли и подходит, но плаксивость — это основной недостаток всей пьесы, и лучше было бы его сгладить, а не подчеркивать. Да к тому же это монотонно, а стало быть, и скучно.

Г. Качалов (Бартеньев), пожалуй, был лучше всех. От него веяло настоящей жизнерадостной молодостью в первых двух актах. В третьем, где Бартеньев заражается «всеобщей и мировой скорбью», г. Качалов был слабее, у него как-то сразу пропала искренность.

Поставлена пьеса с внешней стороны, — как я уже говорил, это — прекрасно. Можно было бы с удовольствием смотреть на декорации, если бы удалить со сцены артистов, произносящих слова бесталанной драмы.

Можете себе представить, с каким удовольствием после такого угощения публика прослушала рассказы Чехова[[638]](#endnote-605), даже в довольно посредственном исполнении.

Артисты очень старались, а это старание и подрезывало их. Они придумывали целые немые сцены, чтобы развеселить публику, хотя рассказы Чехова говорят сами за себя, а эти длинные паузы только досадно расхолаживают впечатление. Лучше других были г. Москвин (дьячок в «Хирургии») и г. Лужский (унтер Пришибеев). Совершенно неудачен г. Громов (мужик в «Злоумышленнике»). Но несмотря на все усилия артистов стать живыми людьми на сцене, от них веяло тяжелой мертвенностью. Была заученность, но не было естественности, было старание, но не было живости, был придуманный фарс, но не было тонкого юмора чеховских рассказов. Зато обставлены рассказы очень хорошо: и случайная камера следователя, и камера мирового судьи, и комната в больнице — от этого всего действительно веяло жизнью.

## **{****429}** 6. Сергей Яблоновский В Художественном театре «Русское слово», М., 1905, 30 января

Четвертая новинка Художественного театра — «Блудный сын» Найденова. Перед этим ставили «У монастыря», а затем, говорят, поставят «Седьмую заповедь»[[639]](#endnote-606). В этом есть что-то методическое. Впрочем, седьмая заповедь трактовалась и на этот раз, в другой пьесе вечера, принадлежащей перу г. Чирикова: «Иван Мироныч».

Говорят, что в «Блудном сыне» на сцену выведен лишний человек. По-моему, это не так, или, если хотите, воистину так. Ведь, в сущности, сколько ни выводилось у нас и в романах, и на сцене так называемых лишних людей, ни один из них не был действительно лишним. Все это — «талантливые люди», «гениальные натуры», все это — призванные «глаголом жечь сердца людей» и действительно жгущие их.

Даже такие, казалось бы, полные пустоцветы (беря примеры из области сцены), как Холмин или Ашметьев[[640]](#endnote-607), — ведь и они не лишние, и та же дикарка, и те же любившие Холмина женщины, когда пройдет острота причиненной им боли, найдут, что полюбить в памяти о своих героях. Все это окрыленные люди, и ей-богу же, у нас не так много окрыленных людей, чтобы мы могли называть их лишними.

Г. Найденову принадлежит честь изображения воистину лишнего человека.

Является этот лишний человек по имени Максим Коптев на заводе к своему брату Степану, является худой и обносившийся, без гроша в кармане, после трехлетнего безвестного отсутствия. Тут, на заводе — сытая буржуазия, копошащаяся в теплом навозе семейного счастья, а он — такой бледный, такой непохожий на них, так сжимающийся от их грубого прикосновения к его душе, как сжимается мимоза от прикосновения грубых пальцев. Как видите, субъект чрезвычайно интересный; таинственный незнакомец, протестант против мелкой, пошлой и сытой жизни. Пускай он явился побежденным, — вы охотно готовы простить ему его поражение. Вам интересно, как жил, как боролся этот человек и что его побороло. Вы интересуетесь этим не меньше его родных, хотя и с другой точки зрения. И разочаровываетесь так же, как и его родные. Оказывается, что он ничего не делал; так-таки решительно ничего. Ну что же, и в этом неделании тоже можно найти красоту: все делают, все копошатся в муравьиной работе, а он — особенный, он не делает ничего.

Но и такое заключение оказывается неправильным и рушится при первой встрече героя с девицей, которой он некогда увлекался. Девица — самая ничтожная, рафинированная пустота в смазливенькой оболочке. Когда Максим Коптев рассматривает ее «впервые по возвращении» и констатирует происшедшую перемену, вы думаете, что перед вами нечто вроде встречи грешницы с пророком, и вам представляется уже, как «бледнеет грешница младая, дрожат сомкнутые уста»… Но сего не происходит, а происходит нечто другое и действительно особенное: Максим проводит с девицей время у рояля, слушая ее пение, а затем заявляет ей, что он молод, очень любит жизнь, но у него нет денег, а она богата, и потому… и потому пускай она будет его женой. И опять-таки, даже в такой постановке вопроса {430} может быть своя красота: дескать, сверхчеловек, пренебрегающий всякими условностями и легко и просто берущий то, что ему надо. Но в том-то и дело, что просит он не как сверхчеловек, не как власть имущий, а как самый обыкновеннейший кисляй. Чуть не со слезами он убеждает ее в том, что он вовсе не аферист, и деньги ему нужны только потому, что он любит жизнь и хочет жить. Девицу он умоляет до тех пор, пока с той делается истерика, а затем плачется на то, какой он несчастный, что на его долю нет хорошей женщины, и хочет покончить по этому случаю с собою. Здесь мне припомнились рассуждения Достоевского о самоубийствах: «Не слыхали ли вы про такие записочки? — “Милый папаша, мне двадцать три года, а я еще ничего не сделал; убежденный, что из меня ничего не выйдет, я решился покончить с жизнью”. И застреливается. Но тут хоть что-нибудь да понятно: “для чего-де и жить, как не для гордости?” А другой посмотрит, походит и застрелится молча, единственно из-за того, что у него нет денег, чтобы нанять любовницу. Это уже полное свинство».

Вот именно этого другого и напомнил мне найденовский герой, не в обиду ему будь сказано.

Стреляться он, впрочем, не стреляется, а уходит тихонько ночью из дома, ни в ком не заронив ни одной светлой мысли, никому не сказав сколько-нибудь интересного слова, хотя для лишнего человека, который всегда рисовался как «диалектик обаятельный», это решительно необходимо и хотя для воспринимания хороших слов есть превосходный объект в лице сестры героя, Маши, симпатичного дичка, которого настоящий лишний человек ни за что не оставил бы без своего воздействия.

Пришел и ушел воистину лишним, не нужным ни себе, ни другим человеком, да еще дав понять, что если бы пустейшая и пошлейшая девица захотела его осчастливить в качестве хорошей женщины и золотого мешка, то сей особенный человек сделался бы обыкновеннейшим из обыкновенных. Требуется отметить, что автор, по-видимому, вовсе не имеет в виду представить своего героя как карикатуру, как пародию и не жалеет красок для того, чтобы в возможно более пошлом виде выставить ту буржуазную среду, в которую Максим входит случайным, недолгим гостем.

Не имеет в виду отрицательного отношения к нему и воплощавший его на сцене г. Качалов. Наоборот, весь его облик, и нервное лицо, и интонации голоса — все это представлено чрезвычайно располагающим, все это заставляет чего-то ожидать. А в результате получается: «Я хочу жить, а вы богаты», а потому выходите за меня. Как-то идиотски просто и, как говорит Достоевский, совсем уж свинство. Конечно, все это справедливо только в том случае, если в дело не вмешались те злые, но далеко не таинственные силы, благодаря которым нередко теряли смысл самые осмысленные произведения. Но тогда… тогда стоило ли ставить пьесу в таком виде?

Играли пьесу хорошо. И декорация с видом на Волгу, когда во второй картине дали ее в вечернем освещении, тоже была хороша, а в первой картине я не мог помириться со сморщенным полотном, долженствующим изображать собою воздух. Не кажутся художественными мне и настоящие огромные сосны, срубленные и поставленные на сцену; картина, хотя бы и декорационная, должна воссоздавать действительность, а не заставлять ее исполнять свою должность. То ли дело, например, другая декорация — сад во втором действии «Ивана Мироныча»? Запущенный сад, с березами, с массой сирени, с подгнившими скамейками, весь дышащий чудесной поэзией. Вот декорация!

И сам «Иван Мироныч» настолько же лучше и проще «Блудного сына», насколько {431} этот сад лучше претенциозной декорации первой пьесы. Я не скажу, чтобы «Иван Мироныч» была прекрасной пьесой настоящего художественного письма, чтобы она наметила хотя бы один оригинальный характер, чтобы в ней не было пересолов и даже банальностей, — нет, все это имеется, и даже в достаточной степени, но в то же время в «Иване Мироныче» есть что-то молодое, живое, задорное, в ней есть свежий воздух, есть беспретенциозный протест против затхлости и людей в футлярах, а это так дорого, что вы охотно прощаете пьесе ее недочеты, хохочете весь вечер над инспектором гимназии Иваном Миронычем и его почтенной мамашей, органически неспособными ни на одно живое движение души, и охотно сочувствуете находящимся под их гнетом.

Вы сознаете, что пьеса, в сущности, из средних и, пожалуй, не заслуживает того шумного успеха на сцене Художественного театра, какой она имела, но она такая милая и симпатичная, что вы от души радуетесь этому успеху и с удовольствием содействовали ему, хлопая раскланивающемуся автору.

И артистам, казалось, весело и приятно было играть эту пьесу. Как рыба в воде чувствовал себя г. Лужский, дав превосходный, с большим чувством меры созданный шарж инспектора, представителя мертвечины. Именно так, слегка шаржированно, и следует играть эту роль.

Г‑жа Самарова, к которой я еще не перестал питать чувства благодарности за Зюзюшку в «Иванове», на этот раз была едва ли не более превосходна в роли мамаши.

Настоящий здоровый, получающийся как будто бы безо всякого старания со стороны исполнительницы комизм не иссякал ни на одну секунду.

Мил был г. Лось — свободный человек, вносящий жизнь в обстановку людей в футлярах; очень мила г‑жа Халютина в роли гимназиста Гриши.

Изображение мужчинами женских ролей и мужских женщинами — прием не художественный, но г‑жа Халютина была так естественна, что решительно заставляла забывать о своем поле.

Ярки и типичны, как всегда в этом театре, были эпизодические лица, которых здесь множество; уже один носящийся из комнаты в комнату затанцевавшийся офицер чего стоит! Каждому он напомнил какой-нибудь танцевальный вечер, где он встречал точно такого офицера.

Более бледны были две центральные женские фигуры.

Содержание «Ивана Мироныча» я рассказывать не стану — это жанровая картина, изображающая заедание справедливым Иваном Миронычем всего живого. Кончается это тем, что жена его, пившая эту чашу в течение четырнадцати лет, не выдерживает и решает вырваться из клетки.

Драматической цензуре, свято блюдущей основы семейного начала, это показалось предерзостным, и пьеса встретила довольно много препятствий к постановке.

«Кануперного» в ней нет, однако, ничего[[641]](#endnote-608).

В течение спектакля мы слышали:

а) крик коростеля,

б) крик уток,

в) крик кукушки,

г) пение соловья и

д) чириканье пеночек. Но к этому надо быть снисходительным: у всякого своя слабость.

## **{****432}** 7. И. <И. Н. Игнатов> «Привидения». (Художественный театр. Спектакль 31‑го марта) «Русские ведомости», М., 1905, 2 апреля

<…>[[642]](#endnote-609) Нам пришлось видеть «Привидения» несколько раз как в исполнении иностранных артистов, так и в интерпретации русских исполнителей. Каждый раз, когда мы выходили из театра, мы выносили странное впечатление: пьеса на сцене испытывала странное превращение — второстепенное лицо делалось главным, а лицо, на котором, по-видимому, должно было бы сосредоточиваться преимущественное внимание зрителя, отступало на второй план, затушевывалось и стиралось. И это впечатление было настолько постоянно, патологическое состояние Освальда так [превалировало] над душевной борьбой и нравственным переломом г‑жи Альвинг, что нам начинало казаться, будто и быть иначе не может, будто в конструкции пьесы заключается какой-то дефект, препятствующий выведенным в ней персонажам расположиться на сцене в той градации, которую рекомендует автор «Привидений». Постановка пьесы в Художественном театре показала, насколько такое заключение ошибочно; она показала, как умный и знающий режиссер и талантливое исполнение артистов могут преобразить впечатление, получавшееся от прежних, недостаточно счастливо скомбинированных представлений. Печальная и благородная фигура женщины, принесшей в жертву «долгу» все радости жизни, внезапно открывшей, что своим отказом от личных влечений она не обеспечила счастья наиболее любимому существу, и отрекающейся от прежней морали, — эта фигура занимала главное место в поле зрения присутствовавшей публики. Г‑жа Савицкая привлекла к себе внимание зрителей при первом же своем выходе; она сосредоточила его на себе в течение всего первого акта, — что, пожалуй, и не так трудно, — но, — что значительно труднее, — она удержала его и во втором, и в третьем действии и заставила зрителей вместе с ней пережить тяжелую драму, перевертывающую весь душевный мир ибсеновской героини. В первый раз удалось нам увидеть на сцене, что г‑жа Альвинг действительно главное лицо, что весь интерес заключается в ее личности, в ее прошлой и настоящей жизни, в ее чувствах и до некоторой степени (до некоторой степени!) в ее идеях. Печать сдержанной грусти и вдумчивого спокойствия, лежавшая на всей фигуре и на всем поведении г‑жи Альвинг, не препятствовала зрителям видеть ту драму, которая происходила в ее душе, и от этой сдержанности, являвшейся следствием долгого затаивания в себе жизненных порывов, драма делалась только глубже и страдания сильнее. В игре г‑жи Савицкой мы видели, как под этой сдержанностью (лишь в редких случаях изменявшей артистке) сквозило жгучее беспокойство за судьбу сына, как материнская любовь неудержимо пробивалась наружу и в своих тревожных опасениях за счастье дорогого существа опрокидывала весь нравственный кодекс, который был усвоен г‑жой Альвинг для счастья того же сына. В первом акте, когда беспокойство еще не очень сильно, когда мать обрадована приездом сына и лишь несколько смущена тайною тревогой, когда прошедшее восстает кошмаром, смущающим настоящее, мы слышим в голосе г‑жи Альвинг и в высказываемых ею мыслях протест против старой морали. Слышим {433} его и в сцене, которою начинается второй акт, но дальше перед нами уже не «идеи» логически рассуждающей женщины, а невольные уступки обеспокоенной матери капризам больного ребенка. Все преступления против старого кодекса, которые совершает г‑жа Альвинг, — допущение шампанского в виде суррогата жизненных радостей, согласие на брак Регины и Освальда, сестры и брата, готовность отравить сына, если это потребуется его душевным состоянием, — все это она делает не потому, чтобы она раз навсегда решила разорвать с ненужными стеснениями старой морали, а потому, что она потерялась при виде нахлынувшего на нее несчастья. Она поступает подобно тем матерям, которые, зная вред сладостей для ребенка, склоняются к мольбам последнего и дают ему в огромном количестве пирожное и конфеты. Г‑жа Альвинг добавляет к этому такое рассуждение: ребенок был всегда лишен пирожного и сладостей; он никогда не знал удовлетворения желаний, и от этого он не стал ни здоровее, ни радостнее; больше у меня нет сил ему отказывать, — я не знаю, будет ли от этого хуже. Это — не убеждение, конечно, не проповедь твердо усвоенных «идей»; это — уступка, сделанная под влиянием отчаяния, потеря почвы под ногами, а не приобретение новых устоев. В таком виде г‑жа Альвинг перестает быть «воюющей анархисткой», если так можно выразиться в применении к данному случаю; она остается матерью, страдавшей, страдающей и вследствие ужасной тревоги не способной к сопротивлению, в чем бы ни высказывались требования горячо любимого сына. Такою представляется нам героиня Ибсена в исполнении г‑жи Савицкой[[643]](#endnote-610). Мы не знаем, насколько такое изображение соответствует действительным намерениям артистки, но нам кажется, что ближайшей ее задачей был не «идейный» характер роли, не протест против старых устоев, а изображение «драмы материнского сердца» со всеми вытекающими из этой драмы изменениями чувств, мыслей, моральных требований. При таком объяснении несколько отступает на задний план морализующий характер пьесы, но зато становятся человечнее и понятнее некоторые поступки г‑жи Альвинг. В самом деле, где граница между «беспутством», против которого восстает она, и «жизнерадостностью», которую она защищает? Представительницей какого из этих жанров является Регина? Ни с какой логической точки зрения брак Освальда и Регины не может выставляться г‑жою Альвинг как выражение ее истинных убеждений, как принцип своеобразной социальной философии. Он представляется ей выходом faute de mieux [за неимением лучшего — фр.], уступкой, которую взволнованная мать делает для успокоения больного сына. Ясно, что при таком объяснении «идеи г‑жи Альвинг» страдают; и хотя протест против опутывающих человеческую личность старых предрассудков звучит даже сквозь страдания и стон матери, но все-таки материнские беспокойства и отчаяние приобретают главное значение.

Роль пастора исполнял г. Качалов, в общем, вполне ясно представивший характер «большого ребенка», как называет пастора г‑жа Альвинг, и, может быть, несколько резко подчеркнувший в конце его эгоистический расчет. Г. Москвин, игравший Освальда, сосредоточил все внимание зрителя на последних сценах, предшествующих окончательному проявлению душевной болезни действующего лица. Трудно сказать, насколько верно клиническому течению болезни изобразил артист страдания Освальда, но если бы даже оказалось, что специалисты-психиатры нашли в его исполнении отклонения от истины, то это нисколько не уменьшило бы художественности игры, так как на зрителей произвело впечатление именно изображение постепенного {434} нарастания душевной болезни. Момент, когда Освальд говорит матери: «Что за жизнь ты мне дала? Не нужно мне ее! Возьми назад!» — был наиболее сильным в его игре; он действительно потрясал звучавшей в возгласе изображаемого лица болезненностью. Г‑жа Книппер была стремящейся к жизни, решительной и смелой Региной, в которой с одинаковою силой живут и патологическая наследственность, и вполне законное стремление к свободной жизни. Последняя сцена была проведена артисткой особенно живо. Нам кажется очень удачным исполнение роли Энгстранда г. Вишневским. Так легко в этой роли впасть в шарж, изобразить хитрость Энгстранда слишком грубыми, слишком резкими чертами. Артист счастливо избежал этого и как тоном, так и гримом дал вполне типичную фигуру. Постановка прекрасна. Ее главное достоинство заключается как в умелом расположении фигур по степени их действительного значения, так и в общем, если позволительно выразиться, «благородном» тоне исполнения.

## 8. Н. Эфрос Из Москвы «Театр и искусство», СПб., 1905, № 15

Художественный театр кончил свой сезон «Привидениями» Ибсена[[644]](#endnote-611). Весь репертуар оказался выдержанным в тонах тихого уныния, тоскливого раздумья над загадками души.

Почти исключительно — пьесы с темами интимной психологии и морали, с разбитыми, растерявшими силы и вкус к жизни героями. Только «Иван Мироныч» пробовал рассеять впечатление печального аккорда. А то — или страшные тайны смерти в этюдах Метерлинка, или надломленная душа Иванова, [или душа,] запутавшаяся в противоречиях философии любви «У монастыря»; наконец, фру Альвинг, каждый шаг которой сторожат «привидения», и Освальд, раздавленный жестокою наследственностью. Смерть, незалечимая душевная язва, безумие. И бессильная тоска по солнцу, по свету и теплу. «Солнце… Солнце»… — под этот лепет безумия сезон Художественного театра задернул свой последний занавес.

Театр шел путем доказательств от противного. Весь его репертуар за год был своего рода reductio ad absurdum [сведен к абсурду — лат.]. Так жить нельзя, нельзя замыкаться в узкой, душной сфере кастрированной личной морали, бесплодных душевных движений. На простор, на вольный воздух общественности, в кипучую борьбу за лучшую жизнь! Иначе — гниль, и тлен, и мрак. Иначе — покой тюрьмы. Разорвать все туманы мистики, оборвать рыдающие струны на старых лирах, болезненно услаждавшие недавнее бессилие. Пришла пора. Не тоска по солнцу, но завоевание его, — таков лозунг.

Так надо перевести смысл всего репертуара, о котором я говорю. Путем отрицания он сказал то же, что рвется теперь сказать вся русская жизнь. Захваченные волною, почувствовав движение сил, способных обновить и пересоздать жизнь, способных сейчас же перенести в настоящее, по выражению героя «Что делать?», {435} часть лучшего будущего, — мы не хотим уже топтаться на тоскливых путях отрицания, мы не хотим картин разложения старого. Подальше от мира «привидений».

Так случилось, что голос Художественного театра вдруг оказался не в созвучии с голосом общества. Нельзя винить за это театр. Он не в силах быстро выровнять свое русло. Время заставит. А пока театр платится умалением симпатий к нему. И то, что он делает, кажется малосущественным, безразличным в той громадной работе, которую сейчас в лихорадочном возбуждении проделывает русское общество[[645]](#endnote-612).

Как повести впредь репертуар, как влить и свои ручьи в общий поток — вопрос чрезвычайной важности для Художественного театра, да и вообще для русского театра. Наша действительность настойчиво требует от русского театра его доли участия в общем деле. Или отвернется от него. Если не подоспеет, окрыленная общим движением, вырвавшись из пут цензуры, русская драматургия, — может быть, репертуару придется искать временного спасения в старине, стряхнуть пыль с юношеских драм «адвоката человечества» Шиллера, даже опуститься в ту глубь, откуда смотрят испанские драматурги.

Когда в этом сезоне новый театр Комиссаржевской дебютировал «Уриэлем Акостою», — на него жестоко напали за выбор. Но театр верно учуял основную ноту нового настроения, новой потребности и пошел за помощью к «молодой Германии», мечтая о том, что «придет пора, заблещет ярче солнце»… Театр — слишком могучее орудие, отказываться от него нельзя;

«… всеобщая весна,  
Которая весь мир помолодит».

Еще нет определенных слухов, что собирается играть в будущем Художественный театр. Не могу поэтому гадать, как он будет решать для себя указанную задачу. Ему она особенно трудна. Весь его механизм идеально приспособился к тому репертуару, который я беглыми штрихами характеризовал в первых строках этого письма. Потребуется целая революция, разрыв со многими «привидениями» этой сцены.

В ожидании разгадки близкого будущего — немного о последнем слове прошлого, об исполнении «Привидений».

У Ибсена «привидения» имеют двусторонний смысл. С одной стороны — наследственность, в физическом смысле, заставляющая детей расплачиваться злыми болезнями и сумасшествием за грехи отцов. С другой — традиционные понятия, наследственность условной морали, те «белые кони Росмерсхольма», которым посвящена одна из самых глубоких драм Ибсена. Они не менее жестоки и пагубны, чем наследственный алкоголизм и прогрессивный паралич. Одной патологической наследственностью отягощен и предан проклятью Освальд, которым так восхищается Энрико Ферри[[646]](#endnote-613) в качестве клинического материала. Другой наследственностью, в более тонкой сфере моральных пережитков, отягощена фру Альвинг. Закрепощенная ими, она вырвала всякую радость из своей жизни. Жизнь превратилась в ненужное подвижничество. Призрак стал Молохом, и все принесено ему в жертву. Ибсен умеет объединить эти две темы, потому что, при более глубоком анализе, и наследственность проклятая Освальда — лишь результат той, другой наследственности: его грешный отец — лишь жертва жизни, созданной «привидениями».

Какая сторона должна доминировать в пьесе? В чем истинный источник трагического? После сказанного ответ несомненен. Центр тяжести — в «привидениях», которые реют вкруг седой головы фру Альвинг. Она — истинная героиня пьесы. И главная заслуга спектакля Художественного театра, — что он правильно сохранил {436} центр внимания. Обыкновенно большая внешняя эффектность роли Освальда перемещает центр. Сцена точно идет на поводу у психиатров, у Ферри и Гейеров и сосредоточивается на патологических муках Освальда, губя тем истинный, идейный смысл трагедии. Здесь над всем доминировала его мать и, через нее, моральная проблема. Душевная болезнь Освальда осталась, как ей и надлежит, на втором плане, больше интересная в своем отражении в душе героини, чем сама по себе. Верно обозначились истинные контуры пьесы.

С большою продуманностью и красотою играла фру Альвинг г‑жа Савицкая. Ибсен сумел в нашей обиходной серой жизни найти коллизии, поистине трагические, успешно соперничающие с роковыми столкновениями даже расиновских трагедий. Мать готова подать яд родному сыну… Для передачи с полною силою таких душевных состояний, для потрясения зрителя нужен и настоящий трагический талант. Его нет у г‑жи Савицкой. На кульминационных точках роли видны попытки подменить настоящий подъем — техническим приемом, пафос сердца — патетическою речью. Нужна виртуозная техника, чтобы замаскировать обман. Ее тоже нет. Это заметно отражается на впечатлении. Но пониже этих кульминационных точек роль ведется очень умно, не пропадает ни одна грань в сложном образе, и всюду он овеян благородством, красотою сосредоточенного страдания, прикрытого улыбкою грусти и мягкой иронией. Когда появляется высокая фигура фру Альвинг, с красивою седою головою, с грустною радостью в глазах, — она сразу привлекает к себе каким-то особым, тихим обаянием. И уже не рассеивается это обаяние до конца, даже там, где в зрителе шевелится неудовлетворенное чувство, где ему хотелось бы более властного подчинения страданиям этой несчастной женщины и матери.

Актеры любят и ценят роль Освальда. Актеры вообще любят безумие на сцене. Оно эффектно, ему обеспечено впечатление. Г. Москвин очень добросовестно отнесся к немощам безумия Освальда. Вероятно, он держал совет с психиатрами, наведывался в их клиники. Много верных деталей, вроде проявлений расстройства двигательных центров или финальной картины полного слабоумия, возвращения к детству. Но актер шел от внешних признаков, больше верил психиатрам, чем живому, не рассеченному в лабораториях художественному чувству. И оттого достоинства исполнения куда больше постигались умом, чем воспринимались чувством. И потрясения не было. Когда-то, почти мальчиком, г. Москвин играл в «Норе» Ранка[[647]](#endnote-614). У Ранка та же наследственность, что у Освальда. Ибсен любил эту злую тему. И артист умел найти глубоко поэтические ноты скорби. Впереди всего было отражение патологии в здоровых частях души Ранка. И это было и интересно, и художественно. В Освальде ему не дались указанные ноты. И озаренные уголки души были в тени, которую бросали очень старательно воспроизводимые патологические подробности. Трагедия moriturus’а [обреченного на смерть — лат.] выбрасывалась на поверхность.

Яркие бытовые образы дают г‑жа Книппер и г. Вишневский в ролях Регины, таксированной вакханки в потенции[[648]](#endnote-615), и ее отца Энгстранда. Вероятно, и в Регине надо видеть иллюстрацию темы о наследственности. Тоже дегенератка, со склонностью к половой распущенности. Г‑жа Книппер не очень настаивала на этой иллюстрации, оставалась в сфере здорового жанра и отлично передавала наивные уловки и приемы Фрины деревенской глуши с мечтами о беспечальном житье барыней. Только в конце есть пересол в грубости, с которой Регина г‑жи Книппер бросает вызов фру Альвинг.

{437} Пастора Мандерса, искреннего носителя трухлой, условной морали, играл г. Качалов. Гнилая сущность образа так сама выдает себя, что не стоило играть его обличительно. Было странно, как умная, столько пережившая фру Альвинг может такого Мандерса принимать с трогательною нежностью за «большого ребенка», когда так били в глаза его тупая ограниченность, приторная мягкость, а под конец — и трусость мелкого торгаша совестью. Правда, Ибсен писал Мандерса пером обличителя, продолжая здесь свою долгую борьбу с духовенством. Исполнителю, по-моему, следовало не подкреплять, но сдерживать автора. Смысл фигуры был бы всеми понят и без этого, и под менее прозрачною оболочкою. И не казалось бы, что исключительное доверие всех к пастору — ложь, только искусственный прием автора.

## 9. Юр. Беляев Театр и музыка. Спектакли Московского Художественного театра. I[[649]](#endnote-616). «Иванов» «Новое время», СПб., 1905, 20 апреля

Существует ходячая фраза: «Иванов» — неудачная пьеса Чехова.

Как сложилось такое мнение, не знаю. Вероятно, многие не видали этой пьесы на сцене, а только читали, нашли, что скучно — значит, неудачная. Но по верной примете именно скучные в чтении пьесы бывают на сцене интересными, и наоборот. Именно так обстоит дело и с «Ивановым». В чтении оно и в самом деле, может быть, «скучно» — зато на сцене эта первая чеховская драма полна самого живого, захватывающего интереса. Да ведь «Иванов» и имел большой успех в свое время — об этом только все хорошо позабыли. И прежних прекрасных исполнителей также, вероятно, забыли… За последнее время, начиная с «Чайки» и кончая «Вишневым садом», общее внимание привлек новый театр Чехова, с особенным успехом культивируемый в Москве и оттуда же главным образом и получивший свою широкую известность. «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» — их все знали, о них говорили, спорили… «Иванов» остался позади их. О нем все молчали, а иные вовсе не знали его. И вдруг со смертью Чехова, к величайшему изумлению многих, у него словно оказалась «новая», совершенно законченная драма. Этой драмой и был «Иванов». Московский Художественный театр, называемый также «Театром Чехова», первый заявил о своей готовности поставить эту пьесу. Помню, в Москве незадолго до первого представления один завзятый поклонник названного театра говорил мне:

— Вот увидите: *они* покажут, как надо ставить Чехова. Ведь «Иванов» это такая неудачная пьеса, а *они* сделают их нее лучшую пьесу Чехова… Вы увидите, увидите…

По его словам, выходило так, что Художественный театр *снизошел* до «Иванова», собирался спасти репутацию Чехова и лишний раз показать, что он, театр, может сделать, если захочет, и т. д. Убежден, что Художественный театр, т. е. вдохновители его, гг. Станиславский и Немирович-Данченко, ничего подобного и не помышляли. Я привожу только одно из {438} преувеличений, которыми не в меру пылкие поклонники невольно обесценивают почтенный художественный труд. Гг. Станиславский и Немирович-Данченко не могут не знать, что из «Иванова» вылился и развился весь чеховский театр, что именно эта драма есть первоисточник, родник, породивший все последующие пьесы. Да и только ли это родник? Не сама ли это большая река, от которой в разные стороны расходятся более мелкие речки-пьесы? Ведь разобрать «Иванова», так в нем как в фокусе увидишь собранными и «Дядю Ваню», и «Вишневый сад». Темы этих пьес полнее и ярче уже переданы в «Иванове», кратко и выпукло. Разве драма ненужного человека, драма рыхлого российского интеллигента, о которой все говорят и от которой все страдают в «Дяде Ване», не вполне выражена судьбою одного Иванова? И разве не все сказание о невозвратном прошлом русской помещичьей жизни, сказание о «вишневом саде», пошедшем с торгов, не заключено в одной фигуре графа Шабельского? Если продолжать разбор дальше, то много отдельных сцен, положений, мотивов можно найти в «Иванове», которые в более эскизном и отрывочном виде были повторены Чеховым и в других пьесах. Наконец, в «Иванове» с большей смелостью и откровенностью поставлен основной вопрос чеховского миросозерцания, «быть или не быть» этого русского Гамлета, чем во всем его «новом» цикле. Таким образом, «Иванов» и в этом отношении имеет решающий голос старшего брата. И конечно, гг. Станиславский и Немирович-Данченко, так тонко изучившие творчество Чехова, более чем кто-либо другие знали это.

Стало быть, их художественная задача была не снизойти до «Иванова», а *возвыситься* до него.

Насколько им удалось это? У них была прекрасно сыгравшаяся и довольно полная труппа, были режиссеры-художники, кропотливо изучающие каждую деталь постановки, было, наконец, реноме «Театра Чехова», что особенно обаятельно действовало на публику. Словом, за «Иванова» взялись специалисты своего дела. Работа закипела и затем была представлена на усмотрение публики. Первое впечатление было, конечно, внешнее — это отличительная черта всех постановок Художественного театра. Дом снаружи, дом внутри, тумба с вазой, мебель — все было необыкновенно типично. Положим, всему этому в «Иванове» Чехов вовсе не уделяет внимания, зато сделанное отнюдь не повредило постановке, а только украсило ее.

Теперь об исполнении.

Самого Иванова отдали г. Качалову. Об этом актере много говорят в последнее время. И действительно это очень старательный и добросовестный актер, тщательно отделывающий свои роли, будь то Юлий Цезарь или студент из «Вишневого сада». Беда, что он однообразен, всегда сух, словно законсервирован. По сценическому определению, это — типичный «резонер». И в «Иванове» г. Качалов, по обыкновению, резонировал. Все было тщательно продумано им, взвешено, соразмерено, и вместе с тем из-за всего этого не чувствовалось ивановской души, подоплеки его не было видно, ни сущности его нудного, желчного и несчастного характера.

Совершенно незначительна г‑жа Книппер в роли Сарры. Ни страстности, ни самопожертвования не чувствуется в ее холодной, безразличной и однотонной игре. Во что превратила она «дуэт а‑мольный» с г. Качаловым в первом акте? А заключительная сцена в том же действии, разговор с доктором, «чижик», слезы — положительно все было обесцвечено, стерто и смыто.

Г. Станиславский взял графа Шабельского. Он изобразил последнего совершенной {439} руиной, рамоликом, но представил чрезвычайно типичный внешний портрет и детали придумал удивительные. Укажу хоть на одно то, как он потихоньку слезы утирает в первом акте, чтобы отдать должное характерной изобразительности этого артиста. Но насчет подобного рамолисмента не согласен. Разве граф Шабельский уж такой рамолик? Ведь он не утратил своей критической способности, ни самообладания в самых рискованных случаях жизни, вроде постыдного сватовства, и так далее. Г. Станиславский вопреки таким соображениям дал полную картину старческого разрушения, вследствие чего является несоответствие со многими данными роли.

Г‑жа Косминская — очевидно, ученица, и следует добавить, плохая ученица — ничего не могла сделать из Саши, ни даже придать ей обаяния молодости[[650]](#endnote-617). Эту роль, конечно, должна была играть талантливая г‑жа Лилина, а г‑же Косминской пока не следует поручать более или менее ответственных ролей. Что-то старообразное, неспособное и отталкивающее представила она вместо юной, воздушной и привлекательной Сашеньки.

Остальные роли поделили гг. Лужский, Москвин, Леонидов; г‑жи Самарова, Гонцкевич, Муратова и другие. Все женщины были типичны, особенно г‑жа Муратова в роли Авдотьи Назаровны. Г. Лужский тепло изобразил старика Лебедева, переусердив несколько в «теплом» алкоголическом колере носа. Грубо и подчеркнуто играет г. Москвин доктора Львова. Эта ходячая добродетель и без того уже отталкивающее существо, а г. Москвин своей игрой только подбавил ему минусов. Г. Леонидов, приснопамятный Каска, представил на сей раз в роли Боркина любопытную метаморфозу: Боркин у него смахивал на Каску, все равно как раньше Каска — на Боркина.

И спектакль кончился. Театралы поминали Давыдова, Свободина, Стрепетову, Савину[[651]](#endnote-618)… Как же это их так легко позабыли? Что значит мода-то, мода… Исполнение Художественного театра не дало и трети прежнего впечатления. Подумайте, «Иванов» без Иванова, без Сарры, Сашеньки, с половиной графа Шабельского вместо целого — да разве это «Иванов»? И при всем том всюду видно много прилежания, любовного, молитвенного какого-то отношения к Чехову: в обстановке, в деталях, в массовых сценах. Все это, конечно, также надо отметить и похвалить. Неудачный опыт ясно показал, что «Иванов» не есть пьеса ансамбля, как другие пьесы Чехова, что одной хорошей срепетовкой, настроениями и прикладными пособиями здесь ничего не поделаешь. Для пьесы отдельных, личных страстей, отдельных характеров нужны и отдельные сценические величины, личные таланты. Повторилось, в сущности, то, что всегда бывает в Художественном театре, когда автор уклоняется от установленного ранжира режиссерской выучки и личной зависимости и требует свободного выражения чувства и вдохновенной траты таланта…

И все-таки, скажу я в заключение, «Иванова» следует посмотреть… ради хорошей, забытой пьесы. Старый друг лучше новых двух…

## **{****440}** 10. Корней Чуковский[[652]](#endnote-619) Московский Художественный театр. «Иванов», драма Чехова «Театральная газета», М., 1905, № 17

Чеховские драмы называют, обыкновенно, «картинами», «сценами», — отрицая таким образом в них драматическое действие, борьбу, движение. Это почти неверно. В чеховских драмах вечная, фатальная борьба двух начал, — с вечным, неизбежным исходом этой борьбы. С одной стороны, у него Раневские, дядя Вани, Треплевы, Ивановы, с другой — Лопахины, Серебряковы, Тригорины, Львовы… Первые — растерянные, потерявшие себя люди, не знающие, чего хотят, как быть, а вторые — уверенные, твердые, убежденные, верящие в себя и свое призвание… И Чехов — это самое главное — окружал нежной своей поэзией первых — *растерянных, ленивых, ищущих, — и не было у него прощения для вторых — нашедших, успокоившихся, уверенных*.

Чехов — все простивший и понявший, со всем примирившийся в творчестве своем, названный за объективность свою «механическим аппаратом» — одного не умел простить, с одним не сумел примириться — с лопахинским началом жизни. Он казнил его всюду — чуть ли не с первого своего рассказа в «Стрекозе» вплоть до «Вишневого сада». Для него вся жизнь — это какая-то прекрасная тайна, какая-то загадочная молитва, и его оскорбляло, как святотатство, если кто врывался в нее без благоговения, слишком сильно размахивая руками, веря в свое право и в свою силу.

Они у него всегда честные люди, эти Львовы, Апломбовы (см. комедию «Свадьба»), Лопахины. Они честные, работящие, неглупые люди, — но у них широкие затылки, они «размахивают»[[653]](#footnote-36), они всегда твердо проходят в этом загадочном, таинственном чеховском мире, где все неверно, все неопределенно, как в лунном свету, — и Чехов, объективный Чехов, «механический аппарат», ненавидит их и клеймит их за это.

Сказать, что Чехов боролся с пошлостью — тоже пошло. Он боролся с Лопахиным, с Апломбовым, а так как они были пошлы, то и с пошлостью. Но пошлость не главный враг его, она только друг его врагов. Главные же его враги — это «громко разговаривающие», «размахивающие». Они у него всегда тираны, они давят, они гнетут тех тихих, нежных, растерянных, — они отнимают у них их мечту, их «чайку», их «вишневый сад», их Москву — («Три сестры»). «Еще и дня нет, как женился, а уже замучил ты Дашеньку своими разговорами»[[654]](#endnote-620), — говорит мужу Дашеньки ее мать. Профессор Серебряков, тиранящий жену, разбивающий жизнь дяди Вани, доктор Львов, давящий своей честностью Иванова и Сарру, Лопахин, отнимающий у Раневской ее романтическую грезу, ее вишневый сад, — все это главные утеснители и главные деспоты огромного чеховского царства.

«*Говорю я ясно и определенно*, и не может понять меня только тот, у кого нет сердца», — заявляет доктор Львов Иванову. Эта ясность и определенность служит для художественного жизнеощущения Чехова обвинительным приговором: все его нежные, дорогие ему герои лишены этой ясности, — Соня (в «Дяде Ване») и Нина (в «Чайке») говорят «не то», дядя Ваня «зарапортовывается», Катя (в «Скучной {441} истории») на вопрос, куда она едет, отвечает: «В Крым… то есть на Кавказ».

И так далее, всегда и всюду у Чехова «говорящий ясно и определенно» — пошляк, тиран, мучитель, а «зарапортовавшийся», говорящий «не то» — нежный, обвеянный благоуханием нежной поэзии страдалец, к которому невольно влекутся все лучшие чувства вашей души.

Возьмите Иванова… Ведь объективно, официально, так сказать, он главный «злодей» этой пьесы. Он губит вокруг себя все и вся, ему нет оправдания, нет прощения, — и однако, интимная правда сердца, внутренняя правда совести вся у него, вся на его стороне, а все обвинения, которые выдвигает против него Львов — они и справедливы, и верны, — но интимное, внутреннее чувство говорит вам, что в них каждое слово — ложь и издевательство над человеческой душой. Вся пьеса — апофеоз этой интимной правды, о которой нельзя говорить «ясно и определенно» и которая слышится всюду наперекор *ясной* логике и *определенным* представлениям о морали.

Правильно истолковать эту драму, оправдать Иванова, у которого нет ни одного внешнего оправдания, и обвинить Львова, у которого нет ни одного внешне ощутимого греха, — это громадная работа, непосильная ни одному русскому театру, кроме Художественного. Мало быть хорошим артистом, нужно самому носить в душе начала этой интимной правды, этой аристократической чеховской поэзии. Нужно быть человеком самой современной культуры, самой изощренной чуткости, чтобы передать зрителю какими-то неощутимыми путями суд художника над своим героем: не виновен! — этот неосновательный, но властный суд внутреннего чувства. Обычному артисту это не под силу, — еще и потому, что обычный артист захочет справиться с этим своими собственными силами. В Художественном же театре эта задача возложена равно на всех, — все, а не один только Иванов переживают общую единую драму. Вся природа, каждый лист на дереве, каждая бумажка на письменном столе — все говорит о ней, говорит, сливаясь воедино, в целую скорбную мелодию со всеми другими впечатлениями, звуками, образами… Центр тяжести был вовсе не в Иванове — напротив, г. Качалов всеми силами постарался стушевать эту фигуру, — центр тяжести был равно всюду, в каждый отдельный момент, в каждом отдельном лице. Уходя из театра, вы будете помнить Иванова ровно столько же, сколько и Петра, его лакея (в удивительном исполнении г. Леонтьева[[655]](#endnote-621)). Да и что это, в самом деле, за искусственное деление художественных впечатлений на главные и второстепенные, — будто в жизни не все равноценно, равно свято, равно достойно восхищения и воспроизведения! И все же каждый отдельный художественный штрих не живет в Художественном театре *самостоятельной* жизнью, — нет! он сам по себе не важен, не существен, все дело в сочетании, в комбинации, в слиянии всех разрозненных штрихов, всех мазков в одну громадную, широкую картину. Отсюда впечатление жизненности. Относительно вчерашнего спектакля я могу повторить дословно отзыв одного литератора об исполнении другой чеховской пьесы: «Прежде всего сознаюсь, что ни я, ни храбрый мой спутник не выдержали. До половины первого акта мы еще сохраняли кое-какое смутное представление о декорациях, актерах и неясно подозревали в себе зрителей, но еще не окончился акт, и не опустился занавес, как мы перестали быть зрителями, и сами, с нашими афишками и биноклями, превратились в действующих лиц драмы. Никогда ни один театр не поднимался до такой высоты, настолько переставал быть театром, как этот. Временами он переставал даже быть художественным, ибо и для искусства есть граница, за которой оно {442} перевоплощается в жизнь и входит в нее, как один из ее основных элементов» (Джемс Линч «Под впечатлением Художественного театра», стр. 81)[[656]](#endnote-622).

В начале 1‑го акта публика упорно покашливала, шевелилась, шумела. Но потом наступила тишина восторга. Все совершенно забыли, что пред ними гг. Качалов, Станиславский, Москвин, а не Иванов, Шабельский, Львов. Мне и сейчас кажется, что я был вместе со всеми на именинах у Иванова, пил чай с крыжовенным вареньем и разговаривал с Зюзечкой. Исчез Чехов, исчезла пьеса, исчезли артисты, — исчез и я как рецензент, — предо мною была настоящая жизнь, и я был участником. Я не могу сказать поэтому, хорошая пьеса или нет, хорошо ли играли или нет, — потому что разве можно думать о красоте, когда пред тобой расстилаются горестные и радостные явления живой настоящей жизни.

Сам-то про себя я знаю, что «Иванов» — худшая чеховская вещь, что он, в сравнении с другими, дидактичен и примитивен, что в нем есть дешевые эффекты, вроде появления Сарры со Львовым в ту минуту, как Иванов целуется с Шурой, в нем есть длинные монологи, невыносимые для художественной правды; весь он построен очень искусственно, в нем видны все недостатки, все промахи неопытного драматурга. «Иванов» был первой пьесой Чехова — и он сам, как мы знаем из его писем, остался ею очень недоволен. После «Иванова» он писал одному своему знакомому[[657]](#footnote-37), что начнет посещать чаще театр, чтобы лучше изучить условия сцены, которых он, по его словам, совсем еще не знает[[658]](#endnote-623)…

И тем удивительнее, тем прекраснее *такая* постановка Иванова… Сам Иванов — ведь почти невозможен для передачи. Он однообразен, монотонен, бесцветен. Великолепный г. Качалов придал ему, его страданиям и речам столько мягкости, столько изящества и поэзии, что, насколько это возможно, оживил и одухотворил этот мертвенный образ… Но — сказать ли? — мне все же хотелось чего-то еще, чего-то другого, чего-то, может быть, невозможного… Мне жаль сознаться, но в галерее бесподобных образов, созданных г. Качаловым, образ Иванова — самый бледный.

Зато г. Станиславский в роли графа Шабельского совершил чудо — чудо художественного перевоплощения.

Походка, изгиб спины, медленная барская речь, бессильное благородство души, трогательная растерянность старого ребенка — для этой игры есть один только эпитет: гениальная игра. А если вы подумаете, что этот же артист, этот беспомощный барин, был когда-то Сатиным, а когда-то Штокманом, — вам станет даже жутко от такой сверхъестественной, небывалой силы творческого перевоплощения. Грим, поступь, голос — все это слито воедино в цельный, колоритный, поэтический образ. Порою в одной его улыбке — целая бездна противоположных ощущений, сложных переживаний: здесь и презрение к себе, к своему унижению, и нежная грусть по невозвратном прошлом, и напрасная жажда цинизма: «а не устроить ли мне эту гнусность?», — и главное, какая-то умилительная поэтичность этой увядающей красивой души.

Зачем только артист сделал Шабельского такой дряхлой развалиной? Скинь он с него лет десять — образ Шабельского только выиграл бы, если, впрочем, это возможно.

Г‑жа Книппер не исчерпала всей нежности и теплоты благоуханного образа Анны Петровны. Любящая, страдающая женщина — вот и все, что проявилось в ней. Но где эта трогательная растерянность, этот покорный ужас недужного, одинокого существования, где беззаветная {443} преданность, прощение, обожание, ревность, — где вся гамма чувств любящей и нелюбимой женщины? «Хочешь, я буду петь? Или пойдем, сядем у тебя в кабинете в потемках, как прежде, и ты мне про свою тоску расскажешь… У тебя такие страдальческие глаза! Я буду смотреть в них и плакать, и нам обоим станет легче» — здесь готовая на все мука покинутой, любящей жены, у которой любовью вытравлена и гордость, и честь, и женское самолюбие… А у г‑жи Книппер здесь только слезы, и ничего больше.

Художественный театр сам создал такие повышенные требования у публики, что теперь все труднее удовлетворить ее. Может быть, поэтому игра г‑жи Книппер и показалась мне бледнее чеховского образа.

«Г. Москвин в роли нестерпимо честного врача Львова был не на своем месте, дав слишком топорную фигуру»[[659]](#endnote-624), — пишет один рецензент. Это вздор! Что же хотел заклеймить во Львове Чехов, как не душевную топорность, душевную деревянность — отсутствие интимной моральной правды… Мне кажется, смягчить этот образ значило бы лишить драму Чехова всего ее raison d’être [смысла — фр.]… Нет тонкости, нет артистичности, нет внутреннего напева в душе у Львова, и много нужно было артисту тонкости и артистичности, чтобы передать эту нищету духа.

О г‑же Косминской (Саша) газетные отзывы, к моему удивлению, сдержанные. А между тем в ее игре было столько девичьей ясности, такая радостная, задорная улыбка, такая весенняя молодость, — что лучше Саши и представить себе нельзя. К тому же артистка дала совершенно оригинальный образ, хотя так легко было сбиться на обычный лад зудермановских девушек — капризных, красиво-взбалмошных и правдивых в стиле г‑жи Комиссаржевской. У г‑жи Косминской — Саши всегда чуется какая-то скорбная складка, какая-то тихая жажда подвижничества. И какая простая, ненадуманная игра в четвертом акте, где так соблазнительно сшаржировать в ту или другую сторону.

Обстановка — это тоже создание вдохновения[[660]](#footnote-38). Так ощущать переливы жизни, дыхание жизни, типичность не людей только, но и человеческих отношений — нужно быть большим и настоящим художником. Смущала меня только некоторая переигранность, излишняя *нарочитость простоты и естественности*. Зачем Егорушке так долго тушить свечу, зачем фейерверкам распространять такой серый чад на все первые ряды партера, зачем газете «Голос» свешиваться со стола Иванова так, чтобы непременно были видны его заголовки. Кстати, о «Голосе». Как он попал на стол Иванова? Иванов — человек 80‑х, 90‑х годов, — и «Голос» в то время уже не существовал. Судя по костюмам, артисты полагают, что дело происходит в начале 60‑х годов, но при чем же тогда в толпе гостей Лебедева — студент, одетый в нынешнюю студенческую форму? Ведь тогдашние студенты формы не носили… Но все это пустяки. Гораздо хуже то, что у театра, начавшего деятельность проповедью свободного искусства, уже начал вырабатываться ритуал. Страшно подумать, что еще несколько лет, и из сверкающего вдохновением художественного творчества может создаться академический трафарет… Эта сова, кричащая для пресловутого «настроения», эти бубенчики, эта музыка за сценой — все это пора бросить, потому что это стало вульгарным и банальным у всех маленьких Станиславских, разбросанных по всей России. Вызвать настроение можно только тогда, если зритель не замечает, какими приемами вы его вызываете, но если он заранее подметит: «вот погасили огонь и заиграли за сценой на гармонике, {444} чтобы вызвать мое настроение», — ничего вы с ним не поделаете. Тут нужно вечно новое и новое творчество, вечно новые художественные приемы…

Но, повторяю, москвичи слишком избаловали нас, и мы предъявляем к ним ими же самими созданные требования. И если мы сознаем, что они не достигли совершенства, то ведь этим сознанием мы тоже обязаны им. Спасибо, горячее спасибо им за это!

## 11. Зигфрид <Э. А. Старк> Эскизы «С.‑Петербургские ведомости», 1905, 21 апреля

Что же это значит? Неужели Художественный театр сказал все слова, какие мог произнести, и у него больше ничего не осталось в запасе? Неужели выдохлась былая богатырская сила и прежний соколиный полет в вышину заменяется неловким подскакиванием на одном месте? Но ведь это же значит сознательно губить свой ореол, это значит снять с головы свой венок и с глумлением втоптать его в грязь: дескать, лежи там, ты больше мне не нужен! Нет, невозможно, не хочется верить! Мы все, которые так полюбили этот театр с самого первого момента, как он появился в Петербурге, с таким благоговением внимали каждому произносимому им слову, шли на представления его, как на праздник, зимой с особенным чувством мечтали: «придет весна и вместе с нею нас посетит огромное удовольствие — приедет Художественный театр», — мы не можем допустить, чтобы этот театр утратил хотя ничтожную частицу своего былого обаяния, чтобы он сошел на ту ступень, где неизбежно ждут его порицания, осуждения и горькие упреки. Мы слишком привыкли смотреть на его спектакли как на истинный праздник искусства, и горе ему, если он этот нарядный, сверкающий огнями, радостный и возвышающий праздник обратит в обыкновенные, пошлые будни!

«Если обратит в пошлые будни»… Но вон… вон… они уже тут, они подкрались, эти ненавистные будни, и уже от них никуда не скрыться, они пришли и воцарились! Ибо что как не будни в искусстве, этот вчерашний спектакль, эти «Блудный сын» и «Иван Мироныч»? И знаете ли вы, чего бы я от всей души желал? Вон блудный сын Максим, не встретив дома радостного сочувствия своему появлению, в первую же ночь, забрав в охапку свой дырявый чемодан, потихоньку уходит прочь, куда-то с глаз долой. Так вот, хорошо было бы, если бы он точно так же ушел из вашего театра, да, кстати, захватил бы с собой за одно и Ивана Мироныча. Очень это было бы хорошо!

Постановкой этих двух пьес Художественный театр нарушил то, что было у него особенно привлекательно: пуританскую строгость репертуара. После «Смерти Иоанна Грозного», «Федора Иоанновича», «Власти тьмы», после Горького и целого цикла пьес Чехова, после «Доктора Штокмана», «Дикой утки», «Столпов общества», «Михаила Крамера» где тут место «Блудному сыну» с «Иваном Миронычем»? Положим, Найденов прекрасный драматург, но «Блудный сын» как раз самая слабая его вещь, ибо представляет собою что? Даже затрудняюсь определить. Во всяком случае, нечто донельзя {445} неопределенное, вовсе не разработанное, скорее просто только обрывок канвы, на которой мог бы быть вышит узор и даже начал вышиваться, но остался брошенным. Какое же это художественное произведение? Если принимать его как эскиз, что и есть на самом деле, то все-таки утешения в этом не Бог весть сколько. У мировых гениев, у Шекспира, у Гете, Шиллера, могут быть интересные и недоконченные наброски, потому что объем их таланта настолько огромен, что даже крупицы его, вложенные в недоконченное, неотделанное произведение, уже доставляют большое наслаждение, что нельзя сказать про Найденова, который даже и не гений, а просто талантливый человек, дающий наряду с очень хорошими произведениями и очень слабые. А раз это так, театру, преследующему широкие художественные задачи, не должно гоняться за такими пустяками, размениваться на мелочи и тем унижать свой ореол.

Все сказанное относительно Найденова всецело приложимо и к Чирикову, ибо его «Иван Мироныч» — тоже не из числа возвышенных созданий в искусстве. В свое время, когда эту пьесу поставил театр Комиссаржевской, мне уже пришлось высказаться по поводу нее, и теперь я могу лишь повторить еще раз, что автору она не удалась[[661]](#endnote-625). Если в ней хорош первый акт, то значительно слабее третий и никуда не годится второй, скучный, растянутый, повторяющий то, что было во втором, но не дающий ничего нового в развитие и дополнение намеченных к художественной обрисовке характеров, и все эти недостатки нисколько не искупаются теми положительными качествами, что присущи пьесе в виде отличного, здорового юмора и большой наблюдательности, так что постановка и этой пьесы нисколько не делает чести Художественному театру.

Но говорят:

— Ничего не поделаешь, пьес нет.

Подобное возражение я уже слышал и опять-таки скажу, что оно не может служить оправданием.

Каких пьес нет? Которые могли бы быть в портфеле у автора? Оскудело драматическое творчество и современные авторы не пишут больше выдающихся по своим художественным достоинствам пьес? Но если эти авторы так обижены Богом, то махните на них рукой и, вместо {446} опытов в новом репертуаре, делайте опыты в старом, благо там есть такие перлы и адаманты, что включением их в свою корону можно себе большую славу приобрести. И я решительно не понимаю, что лестного для себя нашел в «Иване Мироныче» Художественный театр, когда у него далеко еще не использован Ибсен, равным образом Гауптман, когда есть Шекспир, есть совершенно не тронутый им Шиллер, есть Кальдерон, имя которого абсолютно чуждо русской сцене[[662]](#endnote-626), — а между тем такие его произведения, как «Стойкий принц» или «Жизнь есть сон», по своим глубочайшим мыслям, особенному разлитому в них настроению, по своей художественной стройности заслуживают самого бесспорного внимания именно со стороны того театра, который до сих пор ставил себе задачей показывать публике неизвестные ей произведения, отмеченные печатью истинного творческого, святого вдохновения, и притом показывать их в самом проникновенном толковании, как это было с Ибсеном, с Горьким, с Чеховым. Соображение, которое по этому поводу приводится, что неудобно постоянно переходить от одного стиля к другому, если желать достижения всегда самой совершенной стильности, я считаю несущественным. Ведь все равно театр совершает эти переходы и от Чехова обращается к Метерлинку, стиль которого столь же отличается от чеховского, сколь стиль Ибсена мало подобен стилю Шиллера. Другой вопрос, как это осуществляется, но если даже не особенно удачно, то все-таки остается интерес попытки. Если в прошлогоднем «Юлии Цезаре» было мало Шекспира, все-таки вряд ли кто-нибудь станет оспаривать, что это был один из любопытнейших спектаклей, который никогда не забудется. И уж гораздо лучше переходить от Чехова к Шекспиру или Шиллеру, чем от Чехова к Чирикову, потому что Чехов есть стиль, а прочее все гиль и никакого особого стиля у массы современных отечественных драматургов не замечается.

И вот, при таком положении вещей, которое сейчас наблюдается в Художественном театре, невольно рождается вопрос:

— Зачем я пойду в этот театр?

Как только зритель допустил у себя такое сомнение, тут-то и начинается для театра опасность. И в самом деле, зачем я пойду в Художественный театр? Смотреть «Ивана Мироныча»? Но я видел его в театре Комиссаржевской, и не далее как в феврале. Это — крупная ошибка Художественного театра. «Ивана Мироныча» не следовало привозить сюда. Чем хотели пленить нас москвичи? Постановкой? Но они забыли, что, так как именно ими дан толчок в разработанной до мелочей художественной постановке, то подобного рода постановки можно найти теперь не только у них, но везде, где есть интеллигентные, образованные, вдумчивые режиссеры, что мы и видим на примере и театра Комиссаржевской, и передвижного театра Гайдебурова[[663]](#endnote-627). «Иван Мироныч» у Комиссаржевской был поставлен нисколько не хуже, чем у москвичей, которые на этот раз даже допустили некоторые грубые кунстштюки.

Например, к чему это во втором акте в саду Ивана Мироныча фигурирует настоящее дерево? Ведь это же нелепость. Если гоняться за настоящими деревьями, то надо уж, чтобы весь сад состоял их таковых. А то на одной стороне настоящее, а на другой нарисованное. И выходит для зрительного впечатления чепуха, потому что живопись всегда условна, и как бы похоже на действительное не было нарисовано дерево, но, поставленное рядом с настоящим, оно тотчас же выдаст свою искусственность, и получается страшная, режущая глаз дисгармония.

Наконец, постановка интересна как необходимая составная часть чего-нибудь {447} очень значительного. Например, очень любопытна постановка «Доктора Штокмана». Но там Ибсен, тут же Чириков, и комментарии излишни!

Интерес постановки, таким образом, отпадает. Остается главное: исполнение. Но это было уже, безусловно, лучше у Комиссаржевской. Г. Лужский — прекрасный Иван Мироныч и некоторые детали изумительны, давая в общем характерный и цельный облик сухого, бездушного формалиста, человека в футляре, но Бравич нисколько не был хуже, а местами даже значительно тоньше. Г‑жа Литовцева — Вера Павловна и г‑жа Гельцер — Ольга вполне бесцветны. Недоумеваю, почему Ольгу не играет г‑жа Лилина, разве за недостатком времени. У этой артистки есть удивительный, неподражаемый стиль. Гриша, изображаемый г‑жой Халютиной, был очень мил, но все-таки временами выдавал свою принадлежность к прекрасному полу. Г‑жа Самарова — мать Ивана Мироныча — была гораздо слабее г‑жи Пивоваровой. Та без малейшего шаржа и утрировки одним своим появлением уже возбуждала у публики хохот. Вообще, смеха, когда играли у Комиссаржевской, было гораздо больше, и это был плюс, потому что только смехом, хорошим, здоровым смехом, и держится пьеса Чирикова.

Я еще ничего не сказал о постановке и исполнении «Блудного сына». Но исполнять там, за крайней обрывочностью и бессодержательностью ролей, нечего, а постановка была превосходна. Особенно удался эффект восходящей зари. Декорация Волги также очень хороша.

В итоге заношу все это приключение в пассив Художественному театру и делаю это с тем более горьким чувством, что до сих пор был одним из самых рьяных его панегиристов. Но что же делать? Я не могу оставаться равнодушным, когда вижу, что то, чему я до сих пор поклонялся, обманывает меня. Я привык ходить в этот театр в чаянии высоких художественных наслаждений отборнейшими перлами искусства, тех наслаждений, про которые сказал Гюйо[[664]](#endnote-628): «Les hauts plaisirs sont ceux, qui font presque pleurer»[[665]](#footnote-39). И я получал их. А теперь где они? Какое затмение нашло на театр, что он забыл об идеалах и служении великому и достойному и унижает себя до мелочей, до подделки под искусство, потому что в сравнении со всем, бывшим ранее, «Иван Мироныч» есть только подделка под искусство и ничего больше? Берегитесь! Вчера над зрительным залом витал призрак скуки. Этого не бывало раньше. Как? Скучать в Художественном театре? Да рассмеялся бы вам в лицо всякий, услыхав от вас такую весть. А теперь?.. Нет, скорей, скорей сверните на прежнюю дорогу: сверните, пока еще не поздно!..

## 12. А. Кугель Театральные заметки «Театр и искусство», СПб., 1905, № 17

Нынешний приезд Московского Художественного театра оказался особенно неудачным: спектакли хотя и посещаются публикою весьма усердно, так как билеты разобраны были раньше, но успеха не имеют, и критика пишет о театре осудительно. В одной газете я читаю: «Театр ясно {448} клонится к упадку»[[666]](#endnote-629), в другой: «Как могло случиться, что в Художественном театре стало скучно?»[[667]](#endnote-630), в «Сыне отечества» г. Горнфельд пишет: «Для театра, который сказал новое слово, такая постановка необъяснима» или что-то в этом роде[[668]](#endnote-631). Однако для меня, который, как Кассандра, предрекал все это с первого приезда московского театра, позднейшие упреки критиков не заключают никакого облегчения. Ибо то, что они теперь обнаруживают разочарование, доказывает, что они были очарованы, а по-моему, как нечем было очаровываться, так нечем и разочаровываться. Все как было, так и осталось. Немножко похуже стали играть одни, зато поопытнее стали другие. Изменение только в одном: репертуар был прежде новее, свежее, интереснее. Был Чехов, которого еще не играли, потому что не понимали (а Вл. И. Немирович-Данченко его понял, и в этом сказался вкус образованного литератора), был Горький, яркий талант, возбуждающий общественные наболевшие вопросы, был целый ряд хороших пьес Ибсена, Гауптмана, которые для нашей прежней «неумытой» антрепризы являлись тарабарской грамотой. Художественный театр своим репертуаром «умыл» в значительной мере наши антрепризы и дирекции, и это первая бесспорная заслуга руководителей Художественного театра. Он показал воочию, что для того, чтобы претендовать на внимание образованной публики, театру надо самому быть образованным, а актерам нужно уметь разбираться, еще до публики, в новейших литературных течениях. Наконец, Художественный театр поднял значение ансамбля, {449} смысл которого, к сожалению, сам похоронил впоследствии. И это третья и последняя его заслуга.

Но ведь все это (за исключением ансамбля, в конце концов извращенного Художественным театром), собственно, заслуги образования, добродетели, ума и чужого таланта (литературного), а никак не театра. Театр как исполнительный орган драматической литературы, что ли, был тут всегда плохой, и направление его исполнительной деятельности было всегда до крайности фальшиво. Публика принимала все целиком: пьесы, четвертые стены, новые литературные течения, новых авторов, призывы Горького, разные стуки, шумы и прочее, — не разбираясь в частностях. Но театральная критика, если таковая существует отдельно от литературной (а я думаю, что ей полагается быть), должна была бы воздать Богу божеское, а кесарю кесарево, не смешивая хороший репертуар и образованных режиссеров с плохою игрою. Ей не пришлось бы тогда испытывать такие горькие разочарования. Да я думаю, что не будь хора льстецов и доверчивых литературных критиков, взявшихся не за свое дело театральной критики, и самый Художественный театр не стал бы так упорствовать в своих заблуждениях.

Повторяю: ничего не случилось особенного с Художественным театром, кроме того, что пьесы играются разбором ниже, а штуки и фокусы постановки стали теперь общим местом в каждом театре, и их просто перестали замечать. Чехов, Горький, Ибсен, Гауптман, почти не игранные, сделали репутацию театру в образованном кругу, декоративные и бутафорские выдумки привлекли к нему толпу, пока это было ново и свежо. Так вот и танец серпантин привлекал зрителей, а что глупее, — собственно, механичнее этого quasi [якобы — фр.] танца? Ведь это не хореография, а простое приложение световых эффектов электричества…

Вот г. Горнфельд пишет, что Художественный театр сказал свое «новое слово». Но надеюсь, он не станет отрицать, что «новое слово» в искусстве может сказать только талант. Дузе сказала «новое слово», Савина сказала «новое слово», и оно есть, в целом поколении актрис это слово слышится, в тысячах подражательных мелочей, Комиссаржевская сказала «новое слово» своими оригинальными интонациями ingenue, Ермолова сказала «новое слово», определив целую полосу в жизни русского театра, дав свою окраску русской женщине и трагическому стилю. Далматов, Давыдов, Киселевский, Медведев, Иванов-Козельский — да мало ли найдется даровитых людей до Орленева включительно, которые своеобразием своего сценического исполнения говорили «новые слова»? Но кто же мог сказать «новое слово» в Художественном театре? Г. Станиславский?

Г. Станиславский, действительно, пытался и продолжает пытаться сказать «новое слово», но в этом именно и несчастье Художественного театра. Г. Станиславский — выдумщик, а не художник. Он не сказал своего «нового слова», которое говорится бессознательно, выливается из души всякой мощной индивидуальности, но сочинил его по слогам. И так же по слогам учил и учит играть. Он подверг искусство самой оскорбительной, самой нелепой, самой грубой операции: расчленил его, препарировал его, — значит, убил его, значит, дал нам труп его. Он в своих сценических приемах напомнил мне «календарь для писателей» некоего Бродовского, который серьезнейшим образом объяснял, как писать повесть, роман и т. д. Расчленив искусство, он и его присные устремили все внимание на внешние проявления аффектов, страстей, чувств, душевных движений, а упустили главное: способность заражаться аффектами, страстями, душевными движениями. Все, что я видел, даже в самых лучших образцах {450} московского театра, было имитацией, а не творчеством, подогнанною машиною со множеством разных винтиков и штучек. Так на первый взгляд словно бы живые люди по сцене ходят, и приглядитесь — механические куклы!..

Вот я читал в какой-то рецензии, до чего‑де «тщательна» постановка: у Иванова в кабинете «Голос» лежит[[669]](#endnote-632)! Сколько труда надо было положить, чтобы додуматься до «Голоса», а потом еще и найти эту газету, через 22 года после ее закрытия! Но я скажу словами старого французского маркиза: «Когда вы пишете женщине признание в любви, чем меньше орфографии, тем лучше, потому что если ваше письмо будет без ошибок, то ваша красавица может заключить, что вы больше думали о грамматике, нежели о ней».

Расчленяя своим «новым словом» искусство, г. Станиславский создал тьму конкретных мелочей и ни одного сверкающего творчеством образа. То, что в действительности является сущностью искусства — постижение «нумена» вещей, явлений, — превратилось в калейдоскоп «феноменов», т. е. внешних проявлений. В Художественном театре показывали, как люди едят, спят, разговаривают, морщатся, смеются. Будто бы это и есть жизнь. А это нисколько не жизнь, но только контуры ее, случайности, мелочи. Потому что даже в мертвой природе, как выражается живопись, в nature morte, нужна «идея форм» мертвой природы, а не сама мертвая природа.

Нигде так не унизили и не опозорили сценический талант, как в Художественном театре, потому что нигде так ловко, так удивительно ловко не заменили искусства ремеслом. Плохое искусство производит на большинство удручающее впечатление, хорошее же ремесло — наоборот, нравится. И я говорю, что в Художественном театре торговали хорошим ремеслом и соблазняли им «малых сих», а соблазна бы не было, если бы здесь было только плохое искусство. И потому снисходительный к плохому искусству, я возмущался этим прекрасным ремеслом, которое грозило закрыть солнце…

Мне искренно, от души жаль молодежь (она уже перестает, впрочем, быть молодежью) Художественного театра. Разве место Качалову, Москвину, Леонидову, Грибунину, Бурджалову в этом театре? Они усыхают здесь, подобно бесплодным девам. Служи они в самом среднем театре, где дается 5 – 6 репетиций, при сколько-нибудь понимающем режиссере, они бы уже выработались в законченных актеров, и, может быть, иному из них удалось бы и сказать что-нибудь вроде «нового слова». Их опьянил триумф театра, которым публика увлеклась. Но публика ведь вроде обольстительных кавалеров: «поиграет, поиграет, а потом бросит». Что же эти способные люди, теряющие лучшие годы своей жизни на изучение ухваток и не совершенствующиеся, а, наоборот, все более удаляющиеся от искусства, будут делать впоследствии? Ведь это ржа — школа г. Станиславского, полагающая, что душа актера — пустая балаболка, и что обмануть публику внешнею типичностью и внешним сходством — значит, сыграть роль. И мне хочется сказать всем этим милым, способным, добросовестным, образованным актерам: бегите отсюда, пока не поздно! бегите из театра, где торчат грубые идолы, где не знают потрясений, где молчат заветные трепеты души, где всячески замораживается темперамент, где никогда талант не празднует своей оргии! Возьмите с собою кое-что из багажа этого театра — его вдумчивость, его трудолюбие, его связь с литературою, — но оставьте его холод, ищите бури, рвите свое сердце, отдавайтесь порывам, и вы еще спасете себя для художественной благодати…

Нет, ничего не случилось в этот приезд с Художественным театром, кроме того, что не нашлось пьес, подходящих к формам {451} его сценического ремесла, и еще того, что выдумки г. Станиславского, его натуралистические подчеркивания, номера «Голоса» и тому подобная чепуха (потому что в искусстве это именно чепуха) примелькались, и публика уже следит за ним рассеянным взглядом. «Иванов» был поставлен так же, как ставились другие пьесы, но самый «Иванов» написан Чеховым по старым театральным образцам и изобилует сильными сценическими положениями. Тут Художественный театр говорит «пасс!» — и упускает игру из рук, и это уже заметно даже для неучившихся в семинарии. Все прежние средства, все обычные приемы были пущены в ход: Шабельский говорит Лебедеву — «Эк ты нос насандалил!», что значит, пьян. Толкуя выражение буквально, г. Лужский намазал сандалом кончик носа до фиолетового оттенка. Исходя из того же пункта, он говорил не своим голосом, каким-то брюшным «сипотоном». Вышел, в общем, староста Дергунов, а не племянник «гегельянца». Шабельский говорит Иванову: «Можно взять твою соломенную шляпу?» Г. Станиславский отсюда заключил, что Шабельский все носит с ивановского плеча, и потому щеголяет в кургузых штанах, визитках и фраках. Шабельскому 65 лет — поэтому он превращен в развалину и еле передвигает ногами. Все утрировано для достижения возможной характерности. Г. Москвин в Москве, говорят, заикался, здесь же только иногда затруднялся в речи. Уступка, которую нельзя не ценить! Но думая о том, заика или не заика доктор Львов, г. Москвин не думал о том, что «22 — торги», по выражению Лопахина, что у Львова «бездарно-честная» душа, которую следует проявить не в пафосе, а в бездарно-честном, догматически-несносном тоне. Г‑жа Книппер — Сарра… Я помню, после 16 или 17 лет, глаза Стрепетовой в этой роли. Я никогда не был особенным поклонником сценических форм Стрепетовой, но я не знаю, куда мне укрыться от глаз ее[[670]](#endnote-633). Где же были глаза г‑жи Книппер? Где была душа Сарры? Где скорбь ее? Где этот мучительный надрыв, кровавая рана, пустая легочная каверна, когда дышать нечем, а жить хочется — хочется так страстно и вместе с тем так злобно? А г. Качалов… Знает ли г. Качалов, что самая лучшая роль его в этом театре была первая роль его? Роль молодого князя в пьесе «В мечтах»[[671]](#endnote-634)? Молодой резонер, г. Качалов либо притворяется по указаниям г. Станиславского (Барон в «На дне»), либо изнемогает, как в Иванове, под бременем совершенно или малоподходящих ролей. Между тем из г. Качалова, при постепенном расширении его резонерского амплуа, мог бы, конечно, выработаться первоклассный актер. Но для этого ему нужно уйти из Художественного театра.

Я не буду говорить об остальных — о всей этой шеренге шаркающих и шамкающих, гнусавящих и пришепетывающих, подмигивающих и подчеркивающих исполнителей. Было похоже на кунсткамеру, и это вдруг теперь все заметили. Ну, а разве, например, в «Геншеле» не было такой же кунсткамеры?

Нет, ничего не изменилось в Художественном театре. Играй там «Ивана Мироныча» три года назад, без сравнения с постановкою в другом театре, когда павильоны новых разрезов еще казались «откровением» и внешняя характерность ухватки принималась за художественную истину, спектакль, по всей вероятности, произвел бы совсем другое впечатление. Но перевидав уже на сцене этого театра столько окающих, цокающих, покачивающихся и извивающихся, косноязычных и козлогласных, — зритель уже не находил ничего необычайного в том, что г. Лужский в роли Ивана Мироныча говорил на ó и кашлял на особый манер, исходя из того бесспорного положения, что в первом акте Иван Мироныч плюет в плевательницу. Плюет — значит, отхаркивается — значит, кашляет. Совершенно верно. Но кому и для чего это нужно?

{452} Нет, тут ничему не научились и ничего не позабыли. Не научились ценить природу и физические формы ее проявления лишь настолько, насколько это необходимо, чтобы в конкретных границах удержать «сосуд духа». Не позабыли наклеивать ярлычки, заменяя ими характеристики. И по-прежнему, особенно в лице главных «столпов» театра, гг. Станиславского и Лужского, напоминают своими «характеристиками» указания скаковых афиш, вроде того, что на Милорде скачет жокей в оранжевой шапочке, с зелеными рукавами, а на Леди Кэр — конюшенный мальчик, камзол синий, рукава красные. Еще до выхода «на прямую» видишь, таким образом, какие скачут рукава и камзолы.

Отмечу исполнение г. Леонидовым роли Боркина. Он играл так, как будто играл в театре Соловцова, и потому играл хорошо[[672]](#endnote-635). Способная молодежь есть: г‑жи Гельцер, Литовцева и другие. Но что же будет дальше? Неужели ей не страшно служить в театре, где актер, кончивший школу, сидит целый акт на сцене для того, чтобы потушить свечку самым жизненным образом, то есть сначала пять раз подуть, а потом потушить? Может быть, это очень хороший «продажный товар» для театра, но актеру-то какое же здесь утешение?

О многом другом в следующий раз[[673]](#endnote-636). Пора наконец открыть глаза актерам на «хмару», которая идет на них. Они не имеют успеха, и пусть на почве их недовольства взрастут семена самокритики и самостоятельной мысли.

## 13. Зигфрид <Э. А. Старк> Эскизы «С.‑Петербургские ведомости», 1905, 26 апреля

<…>[[674]](#endnote-637) Постановка пьес Метерлинка — дело страшной трудности, ибо довольно малейшего фальшивого штриха, чтобы трагическое превратилось в смешное. Тут нужно полнейшее проникновение своеобразным духом, которым отмечены все наиболее характерные драмы Метерлинка. И Художественный театр разрешил эту задачу блестяще: можно сказать, что он первый дал нам почувствовать Метерлинка.

Когда медленно открылся занавес, приглашая нас последовать вглубь величественных настроений «слепых», мы сразу почувствовали, что стоим перед какой-то жуткой тайной. На нас повеяло духом древнегреческой трагедии. На сцене мрачный, древний лес, старые стволы которого теряются где-то вверху, точно отдаляя небо от земли. Внизу — обломки скал, поваленные деревья, посередине лес открыт и видно море, мрачное, нахмуренное, как перед грозой. И такое же мрачное небо над ним. И у подножия лесных великанов, сидя на корнях, на камнях, лежа на земле, сбились в кучу несчастные слепые. В стороне, прислонясь к большому дереву, сидит мертвый священник. Вся постановка есть блестящий результат вдохновения К. С. Станиславского. И затем все жуткое настроение этой сцены: страх перед неизвестностью этих несчастных слепых, потерявших своего единственного руководителя и беспомощно жмущихся друг к другу, стараясь скрыться от какого-то неведомого {453} ужаса, который подступает к ним со всех сторон, их мольбы, жалобы, стоны, временами тихая покорность судьбе, порою негромкий протест и общая растерянность, подавленность перед внезапно нахлынувшей на них бедой, — все это прекрасно было передано артистами. Ни одна фраза не осталась непродуманной, ни одно слово, ни один звук, в котором так много значения, не были потеряны, все давало очаровательную гармонию. Выделять кого-нибудь не приходится: это был стройный оркестр, в совершенстве со всеми оттенками сыгравший фантастическую поэму ужаса. Внешние сценические эффекты, усиливавшие впечатление, были на удивление. Мое ухо, с детства привыкшее слушать шум моря, не могло уловить ни малейшей фальши в морском шуме, воспроизведенном Художественным театром, столь это неподражаемо. И какой только машиной они его делают!

Занавес опустился, оставив впечатление какого-то очарованного сна.

Когда он поднялся снова, опять наступил черед удивлению. «Там, внутри» поставлено едва ли еще не лучше. Великолепен дом в староголландском стиле, отличные живописные костюмы на всех действующих лицах, и, что самое главное, бесподобно передан контраст между «там, внутри», где все так безмятежно, спокойно, и «снаружи», откуда подкрадывается ужас и где есть люди, уже знающие некую тайну. Хорошо также воспроизведен эффект постепенно приближающегося похоронного пения. Но… есть маленькое но. Г. Вишневский не подходит для ответственной роли старика. У него слишком индивидуальный голос, не дающий ни на одно мгновение забыть, {454} что перед вами г. Вишневский, в нем как-то слишком мало одухотворенности, которая тут непременно нужна, потому что хотя старик этот и простой крестьянин, но в его уста Метерлинк вложил такие глубокие мысли, что для надлежащего впечатления здесь необходима большая тонкость исполнения.

## 14. Юр. Беляев Спектакли Московского Художественного театра. III[[675]](#endnote-638). «Слепые», «Там, внутри» и «Миниатюры» «Новое время», СПб., 1905, 26 апреля

Слепые были не на сцене, а в театре. Ничего не видно. Надоела эта глупая, глупая, трижды глупая темнота в зале[[676]](#endnote-639). Гасят все огни, видите ли, затем, чтобы публика могла лучше сосредоточиться. Но как тут сосредоточиться, когда еще не успел усесться. Надо кресло искать наобум, а уж в афише все равно ничего не разберешь. Ну если и, положим, «сосредоточились». Но и на сцене ничего не видно. Так мерещится что-то серое, расплывчатое, неопределенное… Слышны как будто голоса, но и к ним надо прислушаться…

— Кто-то взял меня за локоть…

— А меня за ногу.

— Я слышу вой трех старух…

— А я ничего не слышу.

— Я сижу по воле рока…

— А я по контрамарке.

Что это такое? Это шепоты сцены и партера. Одни там в декоративных потемках нараспев декламируют Метерлинка, а другие отвечают им насмешкой из потемок зрительного зала. Там идут «Слепые». Вы, вероятно, знаете эту пьесу? Это — символы. Ужасно боюсь этого слова. Понимаю только символы священных книг и народной поэзии. Они наивны, чисты, искренни. Новейшая символистика в большинстве случаев грешит против трех этих качеств. Талант Метерлинка блуждает в поисках символистики между евангельской притчей и народной легендой. И там, где он прикасается к тому или другому источнику, его символ прост и ясен. Там же, где истинная поэзия уступает у него место риторике и вдохновение — упадничеству, Метерлинк меньше всего может рассчитывать на проникновенность и творческое наитие. «Слепые» — именно одно из таких рискованных произведений новейшей символистики, толкование которой может быть разное, смотря по настроению и по желанию публики. Крайняя исключительность содержания, отвлеченность форм окружают морочным заколдованным кольцом эту пьесу. Символистика «Слепых» не дается в руки, ускользает, словно в прятки играет. Простой смысл расплывается мутным пятном, вроде того, какое мы видели вчера на сцене. В этом отношении внешность постановки Художественного театра вполне соответствовала содержанию пьесы. Но зачем было крайне приподнятым, искусственным исполнением еще более затемнять и без того неясные горизонты. Я понимаю, что простым, так называемым комнатным тоном здесь не обойдешься, но не надо вдаваться и в крайности декламации. Надо искать каких-либо оригинальных выражений, подкупающих своей наивной простотой и своей, скажем, безразличной {455} интонацией. Ведь это же и в самом деле «театр для марионеток», как любил называть прежде Метерлинк свои пьесы. Помню, я видел однажды такое представление: играли куклы. Они были большие, неуклюжие, с остановившимися лицами, с отрывочными неловкими движениями. Кто-то говорил за них, и наивность зрелища была такова, словно видел перед собой театр для детей — для детей нашего возраста. И получалось впечатление странное, непередаваемое и… жуткое какое-то. Именно этого недоставало вчерашней постановке «Слепых». Первый план досадно лез в глаза вместе с «юной слепой», болтающей ногами, а сами слепые были уж никак не из области символики, а скорее от Троицы Сергия. Да и декламация их была неподходящая: с московским распевом, с «кваском» и с оттяжкой.

Зато, безусловно, удалась москвичам другая пьеса Метерлинка: «Там, внутри». Символика ее вполне ясна, да и символика ли это? Скорее ряд настроений, мучительно близких каждому и мучительно правдиво выраженных. Поставлено «Там, внутри» музыкально — я не могу иначе выразить своего впечатления… Тут нужно именно дать музыку души и стараться не нарушить очарования ни одним досадным диссонансом. Так оно и было. Была декорация, отлично передающая мирное настроение деревенской ночи, были тонко разыгранная пантомима за окном и постепенное драматическое нарастание в саду по мере приближения печальной процессии с телом утопленницы. И звуки, и движения наплывали откуда-то сзади, как наплывают волны звуков из оркестра, наступающего и крепнущего в широком, полногласном crescendo…

А вот и ложка дегтю в эту бочку с медом. Газетный Мефистофель говорит мне после вчерашнего спектакля:

— Заметили несуразность: все семейство сидит перед окном с поднятыми шторами, а в передней (почему-то ярко освещенной) штора опущена. Вы думаете, это зачем? А для того, чтобы показать тень старика и затем устроить настоящее представление китайских теней… И тут не могли обойтись без своих выдумок…

Но выдумка выдумке рознь, замечу я. Эти тени, например, нисколько не повредили моему впечатлению, впечатлению {456} музыкальной картины, а, напротив, добавили ее новым пятном, новым незаурядным впечатлением. Как-нибудь я расскажу вам историю, посвященную Московскому Художественному театру, — историю о том, как поборолся талант с чепухою. Ибо, что там ни говорите и как ни умаляйте значение этого театра, а в основе его все-таки лежало талантливое и просвещенное дилетантство. Потом пришла чепуха, стоголовая московская чепуха, самодурная, несуразная, декаданс с хреном и севрюга стиль нуво. Чепуха поборолась с талантом и борется с ним до сих пор, и я не знаю, когда они кончат бороться. Любопытно смотреть на них со стороны. Партии разделились. Одни кричат:

— Талант, талант, не сдавай!

А другие:

— А ну‑ка, чепуха, ну‑ка!

— Да здравствует талант!

— Ура, чепуха!

Что было еще вчера? «Миниатюры». Это выдержки, выкройки из прелестных чеховских рассказов. Их три: «Злоумышленник», «Хирургия» и «Унтер Пришибеев». По странной переделке московских толкователей, полный серьезного значения «Злоумышленник» был разыгран легонькой сценкой. Получилось такое впечатление, если бы из рассказа Мопассана изобразили водевиль. А это именно вещь в мопассановском стиле, которому Чехов так поклонялся и которым владел в совершенстве. «Хирургия» с процедурой выдергивания зуба прошла при обязательном хохоте. «Унтер Пришибеев» был монотонен и однообразен. Вообще непонятно назначение этих «миниатюр». Кому нужны они: публике или актерам? На этот раз опять, кажется, чепуха по таланту не промахнулась…

## 15. <Без подписи> За кулисами «Петербургская газета», 1905, 27 апреля

Метерлинк, который исполняется, как жанр, с тысячью мелких реальных подробностей, — вот уж подлинно изобретение г. Станиславского. Пьесы Метерлинка, по крайней мере, те, которые были поставлены, являются отражением того беспокойного и страстного искания истины, которое скорее удовлетворится неопределенной грезой, чем определенной банальностью, и вдруг, при воспроизведении этого искания истины, столько банальных жизненных мелочей.

Можно благодарить г. Станиславского разве только за то, что теперь мы уже точно знаем, как, безусловно, не надо и нельзя исполнять Метерлинка. Впрочем, прибавим: если вообще исполнять его для большой публики.

Но удивительно, что еще и еще раз мы оказались свидетелями того, как радикально расходятся в своих взглядах на сцену Москва и Петербург. В Москве очень понравился «Иванов» и почти провалился Метерлинк. В Петербурге, безусловно, провалился «Иванов» (не самая пьеса, конечно, а взгляд на нее Художественного театра) и значительно более понравился Метерлинк. Находились даже такие, которые готовы считать постановку этих своеобразных произведений современной драматургии одной из лучших постановок г. Станиславского.

{457} Конечно, о вкусах не спорят. Но разногласие здесь не во вкусе, а в понимании. Ведь с точки зрения жанровых картинок пьесы Метерлинка никакой художественной цены не имеют — какой же внутренний смысл обращать их в жанр?

Или это показатель бессилия справиться с иной, более высокой задачей, или же это опять все тот же ложный принцип, по которому внутреннее будто бы постигается путем тщательного изучения внешнего. Внешнее все-таки — только оболочка, а духовный мир человека все-таки куда тоньше и сложнее, чем видимые формы, в которых он находит свое отражение…

## 16. А. Горнфельд[[677]](#endnote-640) Театр и музыка. Московский Художественный театр. «Миниатюры» Чехова «Сын отечества», 1905, 27 апреля

Можно спорить о том, имел ли в виду сцену Метерлинк, когда писал свои «драмы для марионеток». О юмористических рассказах Чехова такого спора нет. И оттого перенесение их на сцену есть не только «нарушение воли», но и нарушение стиля. Московский театр, с прихотливой смелостью избалованного победителя ставящий себе задачи, которые другие считают неисполнимыми, пренебрег этими препятствиями. Трудно сказать, учел ли он их настоящее значение.

Юмористические диалоги Чехова — не пьесы не только потому, что имеют внешний вид рассказов, и не потому, что в них нет драматического действия. Нам кажется, они рассчитаны именно на воображение читателя, на отсутствие подчеркивающих подробностей обстановки и грима. Художник дает офорт, потому что ему не нужны краски, и едва ли окажет услугу его произведению тот, кто по-своему раскрасит его. Эти краски прибавили москвичи к рассказам Чехова, которые хороши именно в своей одноцветной простоте. Было бы грешно не оценить то умение, с которым рассказы перенесены в театр. Для них устроена особая сцена, с особой рамой; в этой ограниченной среде бытовые сценки кажутся в каждый отдельный момент настоящими жанровыми картинками, живыми и красочными. {458} Каждый исполнитель дал в немногие мгновения своего пребывания на подмостках типичный образ; необходимо отметить такт, с которым артисты, воплощая карикатурные фигуры, старались не шаржировать. Декоративные и реквизиционные мелочи прекрасно изображали чистую комнату волостной избы, камеру мирового судьи, комнату деревенского фельдшера. И однако — нам пришлось однажды слышать «Хирургию» Чехова в простом чтении того же г. Москвина: впечатление было полнее, законченнее и художественнее. И здесь, как и везде в искусстве, важно умение не давать ничего лишнего: пусть читатель сам догадается, сам дополнит декоративными деталями диалоги Чехова; он будет только благодарен за эти минуты самостоятельной художественной работы. А здесь ему дали все; ему оставалось только смеяться. И зрители смеялись, только смеялись. Победой искусства было бы, если бы в «Злоумышленнике» они не смеялись. Это трагедия, еле прикрытая оболочкой забавного фарса. Исполнение могло разорвать эту оболочку; для этого следовало идти за Чеховым, сделать из следователя не того развязного и туповатого кривляку, каким его зачем-то делал г. Вишневский, а среднего русского человека, сложного в своей разорванности, ничтожного в своей пассивности, потрясенного раскрывшейся пред ним трагедией невежества и бессильного чем-нибудь выразить свой протест. Ничего этого не было; «Миниатюры» вызвали дружный хохот; вызвали ли они также раздумье?

Вопреки первоначальным планам, «Привидения» Ибсена, к сожалению, не пойдут, и москвичи уезжают[[678]](#endnote-641). Этот приезд их был менее удачен, чем всегда. Было бы печально, если бы эта случайность чем-либо помешала дальнейшей талантливой работе этих тружеников искусства. Не ошибается тот, кто ничего не делает. Если москвичам указывают их промахи, то это потому, что при высоте их исполнения эти промахи отчетливее, чем в сером исполнении других, и потому, что их многочисленные друзья вправе предъявлять к ним повышенные требования. Московский Художественный театр сделал достаточно, чтобы верить в свои творческие силы.

# **{****459}** Сезон 1905 – 1906

Жизнь Художественного театра в этом сезоне наполнена тремя нелегкими событиями: попыткой снова призвать на помощь имя Чехова, перемирием с Горьким и вынужденным окончанием московского сезона.

Критика рассматривала эти события сквозь призму общественно-политической обстановки в стране. Она больше занималась соотношениями спектаклей с действительностью, чем непосредственно впечатлениями от сценического искусства.

Тысяча девятьсот пятый год принято считать пиком революционного обострения внутри Российского государства или «всеобщим освободительным движением в России», как формулировал петербургский журнал «Театр и искусство» (1905, № 31). Так оценивали происходящее театральные деятели, когда 9 января ужасались «кровавому воскресенью» в столице, в июне сочувствовали восставшему броненосцу «Потемкин», а в августе переживали подписание Портсмутского мира с Японией.

Раскрыв один из профессиональных журналов — «Театр и искусство» (№ 34), актеры и режиссеры читали в передовице от 21 августа 1905 года: «Тяжелый год пережило русское искусство! Не так страшны были экономические условия жизни русского театра, как невыносимо было его моральное одиночество, его полусконфуженное, если можно выразиться, состояние среди ужасов войны и грохота внутренних потрясений». Редакция надеялась, что теперь все позади, и призывала театры к созидательной работе в наступающем сезоне.

Однако открытие сезона и первая его половина — осень-зима 1905 года — не принесли театрам уверенности. В том числе и Художественному. 30 сентября он начал сезон премьерой возобновления «Чайки» (режиссеры не указывались, декорации были новые — В. Я. Суреньянца и Н. А. Колупаева), а через две недели, 14 октября, Москву охватила всеобщая забастовка. Было не до МХТ, не до возобновления, о чем свидетельствует единственная рецензия на «Чайку» Н. Е. Эфроса, настроенного явно не по-театральному. Рецензия эта теперь тем более ценна, что является непосредственным впечатлением от премьеры. Тогда Эфрос, не скрывая своего отрицательного мнения, беспощадно критиковал и М. П. Лилину в роли Нины, и К. С. Станиславского с его попыткой по-другому раскрыть Тригорина, чем на премьере 1898 года. В истории МХТ эта, публикуемая здесь рецензия была забыта, чему способствовали позднейшие монографии Эфроса о Художественном театре, Станиславском и постановке «Чайки».

Из‑за московских забастовок МХТ с 14 по 19 октября 1905 года не играет спектаклей, считая себя присоединившимся к забастовке, хотя этого не афиширует. И все же в хронике {460} событий данной недели журнал «Театр и искусство» сообщал: «В фойе Художественного театра был устроен временный лазарет» (№ 42 – 43). В нем дежурили артисты на случай поступления с улицы раненых.

Напряженная обстановка подготовила сугубо политическое восприятие следующей новой работы МХТ — «Детей солнца» Горького. Царский манифест от 17 октября 1905 года о даровании свободы слова, совести, собраний, о созыве Государственной думы не дал успокоения стране. Политическое противостояние крепло: одни ликовали, другие продолжали борьбу. Театр снова оказался ненужным. «Что делать искусству, театру в объятой пламенем, дымом выстрелов, залитой кровью стране? <…> — спрашивала редакция “Театра и искусства”. — Как играть? Кто пойдет искать тихих радостей искусства, когда все дрожат за жизнь, когда чернь, со свистом и гиканьем, в союзе с провокаторами и попустителями, избивает мирных граждан, цвет народа?» (Там же. С. 667).

Эти вопросы были заданы 23 октября, а на следующий день, 24 октября, на первом спектакле МХТ «Дети солнца» на них был стихийно дан некий символический ответ. Против всякого намерения со стороны театра вышло так, что на реализм «народной сцены» публика реагировала не как на искусство, а как на жизнь, на то, что творилось на улицах. Зрителям показалось, что на сцену ворвались настоящие черносотенцы и сбили с ног В. И. Качалова. Этот на самом деле трагикомический случай был впоследствии не однажды описан в мемуарах. Здесь же впервые с необходимой полнотой публикуется, как он был расценен и описан в информациях и рецензиях того времени. Диапазон освещения события простирается от протеста Сергея Яблоновского в «Русском слове» против постановки горьковской пьесы до возмущения Вл. Б. <В. Ф. Боцяновского> в «Руси» Художественным театром, собравшимся сократить эту злосчастную сцену.

Кроме нервической реакции публики критиков интересовал другой злободневный вопрос: в какой степени Горький изменил свое отношение к интеллигенции, которая в сложившейся политической ситуации представляет для большинства лучшую часть общества. Критики вели отсчет ненависти Горького к интеллигенции от его предыдущей пьесы «Дачники».

Так, «Московские ведомости» (25 октября 1905) в связи со спектаклем МХТ писали: «Отрицательное отношение М. Горького к русской интеллигенции, сказавшееся особенно ярко в его “Дачниках”, составляет исходную точку и для его новой пьесы “Дети солнца”, поставленной в первый раз 24 октября на сцене Художественного театра. Правда, в новой пьесе краски, которыми рисует Горький русскую интеллигенцию, несколько мягче, но здесь, как и в “Дачниках”, симпатия автора не на ее стороне. Самая среда, выведенная здесь, значительно выше “дачников” и по своему развитию, и по сфере своих интересов. Но и эти “дети солнца”, люди мысли и изысканного вкуса, оказываются столь же оторванными от здоровой и нормальной жизни и столь же неспособными к правильному и трезвому ее пониманию. Все они говорят “хорошие слова” и одушевлены хорошими стремлениями, а на деле не умеют ни принести пользу другому, ни устроить сносно свою собственную жизнь».

«Театр и искусство» (1905, № 42 – 43) помещает об этом два противоположных мнения. Нур <Н. Н. Урванцев> в статье «Интеллигенты и народ», как и «Московские ведомости», склонялся к тому, что Горький «дело» интеллигенции «пересмотрел»: «Вполне своего приговора он не отменил, но смягчил его и смягчил в достаточной степени». В доказательство критик брал то, что герои «Детей солнца» — «прежде всего “люди с душой”», {461} а их «тяжелая драма» заключена «в сомненьи, в этой невозможности слепо верить высоким путям человечества».

А. Р. Кугель отметал подобное прекраснодушие и писал прямо о том, что к своим героям-интеллигентам Горький «беспощаден» в «Детях солнца» еще больше, чем в «Дачниках». Он только прикрывает их масками, которые затем срывает.

Приходится отметить, что Кугель писал так, не видев постановку «Детей солнца» в Художественном театре, и о проблемах пьесы рассуждал после двух просмотров ее в Театре Комиссаржевской. Но для выяснения общей картины отношения критиков к «Детям солнца» не имеет значения, чей это спектакль. Ведь ни о каком собственном истолковании пьесы Художественным театром, по Горькому или вопреки ему, они не писали. Ими осуждалось само появление ее на этой сцене.

Вместе с тем логично предположить, что смягченные оттенки изображения персонажей шли от театра, склонного к многоплановому раскрытию характеров и тонким краскам. Опять же именно за грубый и несправедливый показ интеллигенции Художественный театр отверг «Дачников». Примечательно, что и знакомились рецензенты с текстом пьесы Горького по спектаклю МХТ, а не в чтении. Они «вычленяли» пьесу из постановки.

В центре внимания оказывались ее художественные недостатки. Героев называли марионетками и рупорами политических тенденций Горького. Фабулу считали сфабрикованной, особенно из-за сцены «холерного бунта». Вместе с тем спектакль и актерские работы не объявлялись фальшивыми, как пьеса, что прямо-таки парадоксально.

«Исполняются “Дети солнца” в Художественном театре прекрасно, — писал Бель-Ами <Б. Ф. Лебедев> в журнале “Театр и искусство” (№ 45 – 46). — Особенно искренен и прямо обаятелен Качалов — Протасов. Хрупко-прекрасна бедная Лиза — Андреева. Далеко “ушла от себя” Книппер — Мелания; поразительно искусство перевоплощения всегда изящной артистки в тяжелую, рыхлую купчиху с грубым голосом и манерами; при этом было вполне соблюдено чувство меры, правда, игра на низких нотах голоса связала несколько артистку, — получилось немного однообразное исполнение. У Лужского — Чепурного все исполнение основано на чисто внешнем тоне-акценте».

В появившихся рецензиях постановка единодушно признавалась добросовестной (режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко и художник В. А. Симов на афише и программе не указывались), но ненужной из-за того, что плоха пьеса.

Новые всплески политического обострения в стране, декабрьские демонстрации, вооруженные столкновения, баррикады на улицах окончательно нарушили театральную жизнь. Вл. И. Немирович-Данченко как директор регистрировал тысячные недоборы со спектаклей, растущие с октября месяца вроде снежного кома. К. С. Станиславский распростился со своей мечтой открыть вместе с В. Э. Мейерхольдом экспериментальный Театр-Студию. Надежды на осуществление начатых постановок «Горя от ума» и «Драмы жизни» не было.

На вопрос, заданный в начале сезона 1905/06 года редакцией «Театра и искусства»: «Как играть?» — Художественный театр ответил решением покинуть Москву и продолжить сезон за границей.

## **{****462}** 1. Н. Эфрос Из Москвы «Театр и искусство», СПб., 1905, № 41

Художественный театр начал свои спектакли в печальный день.

В этот день Москва узнала, что умер кн. С. Н. Трубецкой[[679]](#endnote-642). Было не до искусства. Не было сил сбросить с души гнет страшной бессмыслицы. Зачем умер этот прекрасный и так нужный человек? Зачем умер именно тогда, когда особенно нужна его жизнь и его работа, нужна — как знамя полку?..

Может быть, нелепость — спрашивать «зачем?». «Зачем», — это уже вопрос о душе, о том «логосе», которому кн. Трубецкой посвятил свою лучшую книгу. Но легко сказать, — не спрашивай…

В смерти есть всегда обида. В смерти Трубецкого, который сумел стать хозяином жизни, было жестокое издевательство.

У склонных к настроениям мистическим эта смерть принимала значение грозного предзнаменования. Поднялся вихрь, задул светильник. Надвигается тьма… Пусть это было только настроение дня. Никаким смертям не одолеть возрождения. Но в тот день, когда хлестнула по сердцам весть, что нет Трубецкого, это настроение тьмы, которая пожрала свет, было.

Извиняюсь за это отступление. Впрочем, оно и не совсем лишнее для ближайшей темы моего письма. Спектакль — взаимоотношение сцены и зрительной залы. Ее настроение, то, что принес с собою зритель, — далеко не безразличны. Пусть то, что я только что говорил, будет учетом настроений, в которых Москва смотрела 30‑го сентября возобновленную «Чайку».

Я вовсе не хочу переложить вину за бледный успех этой возобновленной «Чайки», за тусклые впечатления — с исполнения на настроения зрительной залы. Но что и они не остались без влияния на общий итог спектакля, — мне это кажется несомненным. Чехов давал лишь слабую долю того обаяния, к которому мы привыкли. Нежная печаль, которою дышат его драмы, с трудом проникала в отягощенную душу. Горе чеховских героев казалось таким маленьким и вся толкотня жизни на берегу озера — «сюжетом для небольшого рассказа»[[680]](#endnote-643).

Если распределять вину между отдельными исполнителями, главная доля ложится на г‑жу Лилину, игравшую Заречную. Ее «чайка» очень помельчала, потеряла глубину скорби. Начинала она роль хорошо. Было молодое, жизнерадостное существо, в трогательной поэзии юности и любви. И драму Треплева она читала удачно — просто, красиво; было что-то прозрачное, нежное и наивное. Но охотник ранил чайку, кровь на подбитых крыльях. Здесь артистки не хватило. И как-то запоздала она с трагической стороной роли. Она все еще была трогательной простушкой, когда у Заречной уже стонет душа в томящих предчувствиях, когда уже пошла вперед быстрым шагом драма ее девичьего сердца. Вы, конечно, помните сцену с горошиной. Все равновесие и радость юности нарушены. Еще больше, когда Нина отдает медальон. Жребий брошен, просимое осталось позади. Нет прежней Нины, у которой чувства были нежные, как цветы. Артистка продолжала быть милой и наивной, вся по-прежнему в розовой дымке. Было ли это недостаток понимания или слабостью переживания — не знаю.

{463} И уж совсем не хватило силы переживания в последней сцене, когда истерзанная, раздавленная «чайка» — у Треплева[[681]](#endnote-644). Не слова — рыдания рвутся из разбитой души; все живое, все светлое вытоптано из нее. Исходит горем уничтоженная жизнь. Не дать здесь захватывающего впечатления, так, чтобы все стонало в ответе, значит — погубить роль.

При первой постановке, шесть лет назад, в Художественном театре «чайкой» была г‑жа Роксанова. Она играла некрасиво, резко, угловато. Это не была артистка, овладевшая своим искусством. Но она чувствовала и давала чувствовать отчаянное горе Заречной. Была подстреленная птица. И было страшно за жизнь, у которой такие «сюжеты для маленьких рассказов». Когда она, в тумане, вспоминала монолог из драмы Треплева, каждое слово падало, как тяжелая слеза. И было больно до нестерпимого. У г‑жи Лилиной было только повторение монолога, разве слегка подернутое личною печалью. Не вскрывалась вся пропасть между ее зарей и обнявшей ее теперь ночью. И символ веры артистки, что главное в нашем искусстве — нести свой крест, символ веры отчаяния, поправшего жизнь, звучал торжественно-наставительно. Да — все это те же слезы, игра той же безысходной тоски! И от того, что она стала верой, возведена в догмат, — особенно, до трагического ужасно.

Когда-то, при первой постановке «Чайки», г‑жа Лилина — Маша дивным исполнением конца 1‑го акта, сцены с Дорном, прочно определила успех пьесы. Весь акт зритель, немножко не доверяя сцене, точно отмахивался от новых неизведанных обаяний, которые подступали к нему, брали в плен сердце. Боялся какого-то обмана. Несколькими фразами Лилина — Маша разбила недоверие. Зритель был побежден раз навсегда. С той минуты Чехов стал царем русского театра. Когда «Чайку» возобновили, г‑жа Лилина стала из Маши «чайкой». Царствование Чехова не поколебалось, его уже нельзя поколебать. Но власть над зрителем была разрушена.

От передвижения г‑жи Лилиной пострадала и Маша. Г‑жа Савицкая изо всех сил налегла на «жанр», на угловатость и некрасивость, придумала какую-то походку, какую-то передернутую фигуру и дергающуюся мимику. Это была игра в «старом стиле» Художественного театра, когда типичность часто сводилась к «тикам», к учащенному повторению какой-нибудь одной полюбившейся за наглядность черты. Театр ушел теперь от этой манеры, стал искать типичное глубже. Г‑жа Савицкая вернула старую традицию, и все нежное, все трогательное, все глубокое, что есть в Маше и не может заслониться табакеркой да некрасивым лицом, растаяло.

Все остальные исполнители — старые, и играют по-старому. Только все немножко потускнело. Впрочем, г‑жа Книппер и г. Вишневский, Аркадина и Дорн, — во всей прежней яркости красок. Исключение — г. Станиславский. Он переделал своего Тригорина, и во внешности, и во внутренней характеристике. Прежнее было куда лучше, и интереснее, и вернее[[682]](#endnote-645). Теперь Тригорин как-то совсем раскис. Еле волочит ноги, делает какие-то странные, смешные жесты; когда говорит, страшно мямлит, точно слово ему невмоготу; все больше недоумевает. Не только записавшийся, но вконец исписавшийся, какой-то отработанный пар, ничто, ненужность.

Я не знаю, зачем же так уж развенчивать Тригорина, обращать в Сорина? А он оказывается в теперешней передаче г. Станиславского вторым изданием «человека, который хотел»[[683]](#endnote-646). И не верилось, что этот рыхлый, пухлый, чудаковатый рыжий господин умеет не только ловить голавлей, но и писать книги, которые читают и любят, что от этого совсем потухшего костра могут еще залетать искры в молодое женское сердце и зажигать там пожары любви…

## **{****464}** 2. <Без подписи> Театр и музыка. Художественный театр «Новости дня», М., 1905, 25 октября

Вчера в первый раз была поставлена пьеса М. Горького «Дети солнца». Главные роли исполняли г‑жи Андреева (Лиза), Книппер (Протасова), гг. Качалов (Протасов), Лужский (Чепурной) и Леонидов (Вагин). Значительный внешний успех в заключение перешел в сильный протест. Сцена последнего акта — бунт рабочих — была поставлена с такой неумолимой реальностью, что публика, находящаяся под впечатлением текущих событий, не выдержала зрелища и единодушно потребовала опустить занавес. Произошел переполох… Немногие сохранили спокойствие… Некоторые пытались произносить речи… На сцену вышел В. И. Немирович-Данченко и обратился с вопросом к публике: продолжать ли спектакль? Согласие последовало. Занавес упал под жидкие аплодисменты, заглушенные справедливым протестом. Несчастная мысль — поставить в переживаемое нами время сцену, аналогичную «подвигам черной сотни», да и вообще постановка данной пьесы не ко времени.

## 3. Сергей Яблоновский Театр и музыка. Художественный театр «Русское слово», М., 1905, 25 октября

Театр… Какой тут театр? Не о театре я буду говорить. Я буду говорить, кричать о том, что в наши, полные ужаса дни, когда темные силы совершают на улицах кровавые расправы; когда раскраивают головы нашим отцам, братьям и сыновьям, — что в это время нельзя жестоко рвать наши нервы, показывая со сцены, как черносотенцы досками разбивают головы.

Сцена эта, дикая, страшная, невозможная ни в какое время, — просто по своей антихудожественности, — теперь является прямо преступной. Ведь у общества нет здорового нерва; ведь теперь жена, муж которой вышел из дому, мать, сына которой нет дома, — не могут быть спокойны за то, что они вернутся живыми.

Пожалейте их, пожалейте нас!

Нам не нужно, в виде якобы эстетического зрелища, вида разбиванья голов!

Эти картины мы видели в жизни, — страшные, нечеловеческие, полные безумия и ужаса.

Они перед нашими глазами, и ужас охватывает при воспоминании о них.

Любоваться ими со сцены мы не хотим, мы не можем!

## **{****465}** 4. Вл. Б. <В. Ф. Боцяновский>[[684]](#endnote-647) Сцена «Русь», СПб., 1905, 28 октября

Признаться, нас удивило намерение Московского Художественного театра просить М. Горького выкинуть из его последней пьесы («Дети солнца») народную сцену[[685]](#endnote-648). Только потому, что сцена эта очень взволновала зрителей. Только потому, что наши благодушные россияне привыкли ходить в театр «отдохнуть» и «посмеяться». Теперь театр — трибуна, и единственное оправдание для него — это служение тому же общему освободительному движению, для которого работают все. Нервы московских зрителей настолько сильны, что в состоянии переносить творящееся вокруг них, находя в себе силы искать «развлечений»; откуда же их слабость перед сценами, которые, увы, лишь точно повторяют происходящее в жизни! Изможденные тревогой люди имели слабость устремиться за успокоением, но сама жизнь сурово показала им, что успокаиваться еще рано, нужно еще выбиваться из водоворота, в который нас затащило. Народная сцена у Горького, которую хочет выбросить дирекция московского театра для успокоения публики, имеет очень большой смысл. Выбрасывать ее нельзя. Единственно, что театр г. Станиславского может и должен сделать, это поумерить количество кровавых эффектов, очевидно пущенных, как и всегда в этом театре, в большом изобилии. По крайней мере, пьеса вот уже вторую неделю делает у нас в театре Комиссаржевской полные сборы (вчера она шла с аншлагом) — но истерической паники публика не проявляет[[686]](#endnote-649). В этом, конечно, сказывается художественный такт режиссирующего в театре г‑на Арбатова, который не допускает реалистических пересолов.

## 5. <Без подписи> По театрам. «Дети солнца» на сцене Художественного театра «Московский листок», 1905, 31 октября

Воспоминание из гимназической жизни промелькнуло у меня, когда я смотрел «Дети солнца» г. Горького. Наш учитель словесности всегда твердил нам на уроках: «Писать ясно можно только тогда, когда сам ясно представляешь себе, о чем пишешь, а точно выражаться — значит, что твои слова вполне определенно и верно передают твои мысли».

Мне думается, что ни то ни другое совершенно не подходит к творчеству нашего «бурного гения» г. Горького: во-первых, он сам ясно себе не представляет, о чем он пишет, а во-вторых, выражение его мыслей словами не соответствует его мыслям.

Я слышал разговоры еще задолго до появления его пьесы на сцене о высоких и глубоких идеях, заложенных в это произведение. {466} Просмотрев эту пьесу, я видел только какие-то обрывки мыслей, не доконченных, не доношенных и не ясных самому автору. Он силится сказать что-то необыкновенно новое, а на самом деле это новое оказывается старою погудкой, а то, что зарождается в его собственном мозгу, он не потрудился додумать до конца, а прямо бросает публике, остающейся в недоумении, что именно он хотел выразить.

Форма его пьесы далеко не оригинальна. Г. Горький заимствовал ее целиком у Чехова. В этом отношении он его покорный ученик. Но нет ученика, который был бы выше своего учителя. Чехов даже по самой технике своих пьес куда выше г. Горького. Пьесы Чехова смотрятся без того утомления и томящей скуки, какую испытываешь на драмах г. Горького, несмотря на все нервощипательные эффекты, к которым он прибегает. Действующие лица драм Чехова, несмотря на их мелкость, все-таки живые люди; у г. Горького видишь только марионеток, которые танцуют так, как их дергает невидимая рука автора. Их рассуждения вытекают не из характера или из тех положений, в какие они поставлены, но они навязаны им целиком их автором; они только освещают с разных сторон тот вопрос, какой он им задает. Его обычный прием рассадить рядком действующих лиц, и они поочередно встают и произносят речи — совсем как на митингах; вспомните последнее действие «На дне», последнее действие «Дачников», второе действие «Детей солнца». Видя, что проза бессильна выразить его мысль, автор заставляет своих персонажей говорить стихи, доказывая этим, что мысли не выношены им в его мозгу и не согреты пламенем чувства, а являются только результатом его лирического настроения.

Автор задался мыслью нарисовать нам два мира: с одной стороны, «детей солнца» — людей, ищущих цели жизни в занятиях наукой и искусством. Своим трудом они стремятся к истине, свету и свободе, они считают себя «детьми солнца», заронившего в них это стремление к свету, эти огненные мысли в их голову, — образы, взятые у Ибсена и у Гауптмана. Вспомните хотя бы мастера Генриха из «Потонувшего колокола».

«Я солнечный подкидыш, тосковавший  
Всю жизнь свою по родине далекой».

Такими «детьми солнца» являются Протасов, углубившийся в занятия химией, его жена и художник Вагин. С другой стороны — простой и бедный народ, погруженный в мрак невежества, озверелый от безвыходной жизни.

<…>[[687]](#endnote-650) Такова пьеса… Много чужого, мало своего, драма намечена, но не разработана; остается ждать более даровитого представителя нашей литературы, который бы более художественным образом разработал материал, намеченный г. Горьким, и нарисовал перед нами образы живых людей, а не говорящих и умничающих марионеток, сделанных с претензиями на реализм. Общее впечатление от пьесы: скука и досадное неумение.

Разыграна пьеса очень старательно. Еще один лишний раз похвалим актеров за их примерное прилежание. Надо еще раз отметить прекрасные декорации. Что касается отдельных персонажей, то я упомяну о хорошем Протасове (г. Качалов). Напрасно только он не смягчил карикатурность этого образа, а местами даже ее подчеркнул. Г. Лужский хорошо усвоил малорусский акцент и местами дал несколько теплых и хороших ноток[[688]](#endnote-651). Типичны Назар Авдеич (г. Москвин) и его сын (г. Лось), — скажу в скобках, что эти лица являются совершенно лишними в драме, пристегнутыми ни к селу ни к городу. Г. Громов вместо слесаря Егора изобразил мелодраматического разбойника с вращением глаз и диким рычанием. Г. Леонидов — корректный Вагин, хотя по гриму он походил не на художника, {467} а на регента какого-нибудь архиерейского хора. Значительно слабее дамский персонал. Г‑жа Андреева, может быть, очень похоже изобразила припадочную девицу, но ее голос и манеры со сцены казались очень неестественными[[689]](#endnote-652). Г‑жа Книппер все усилия употребляла, чтобы быть похожей на купчиху, но это ей не удалось[[690]](#endnote-653). Г‑жа Германова (Елена) не отличалась особенной талантливостью. Г‑жа Литовцева (горничная Фима) возбуждала удивление своей наружностью: что в ней такого, что ею так увлекаются и за нею так ухаживают? Г‑жа Муратова хорошо загримировалась и оделась няней Антоновной, но напрасно она прибегнула к такому дешевому способу «создать образ», говоря все время в нос.

## 6. EXTER <Ал. И. Введенский> Новая пьеса Горького. «Дети солнца», пьеса в 4‑х действиях Максима Горького на сцене Художественного театра, в первый раз в понедельник 24 октября «Московские ведомости», 1905, 31 октября

### I

Газеты уже сообщили о грандиозном скандале, имевшем место во время первой постановки «Детей солнца» на сцене Художественного театра, и мне нет надобности повторять известное. Но пожалеть приходится, — вместе со всеми другими невольными свидетелями скандала. И не только с точки зрения общественных «тишины и спокойствия», и не ввиду только совершенно напрасного терзания нервов, но — также и по мотивам художественным, и по ним преимущественно.

Я решительно не могу понять, зачем понадобилось г. Горькому ввести в свою пьесу эту грубореалистическую интерполяцию избиения какими-то рабочими «холерных» докторов… Она стоит совершенно вне связи с целым, и для нее нет решительно никакого литературно-художественного оправдания.

Правда, автор вставил в пьесу в предыдущих актах — одиозная интерполяция включена в последний акт — две‑три реплики о «холерном» брожении в городе: настолько-то у него еще хватило сообразительности! Но ведь всякий сразу же заметит, что и эти реплики, и самая сцена избиения пришиты к целому совсем-таки белыми нитками. Никакой надобности в них не было, — абсолютно никакой!

Тут со всею очевидностью высказалось художественное безвкусие и даже прямо-таки бестактность автора…

Я не понимаю, далее, каким образом художественно образованная и чуткая дирекция театра, поставившего пьесу, не заметила в ней этих нелепых белых швов и не отпорола безвкусную нашивку… Но она не только не исправила пьесы в этом смысле, но приложила усиленные старания к тому, чтобы со своим, хорошо известным московской публике, художественным реализмом сделать из сцены «холерного» избиения действительно ужасную — даже издали и на театральных подмостках — картину. Эти панические {468} крики избиваемых, этот тупой удар, с характерным звукоподражанием, тяжеловесной доски дворника о головы избивающих, — нет, воля ваша, для этого нужно иметь отменно твердые нервы… Но их у зрителей — увы! — не оказалось…

### II

За исключением той безобразной интерполяции, о которой только что была речь, пьеса г. Горького не представляет для критики никаких серьезных камней преткновения, и он мог бы отнестись к ней совсем мирно, — независимо от каких-либо, заранее внесенных в театр, предиспозиций.

Правда, и в «Детях солнца», как в «Дачниках», талант автора уже заметно идет на убыль: нет былой сочности и бытовой свежести, смененных каким-то сухим шелестом привычных слов, избитых сентенций о «человеке» и механизованных порывов.

Верно также и то, что как драматург г. Горький и здесь не поднялся на ту высоту, к которой как будто тяготел: все размеренно и чинно, все расставлено по своим местам, персонажи представлены зрителям довольно обстоятельно, с характерными для каждого штрихами уже в первом акте; но на всем этом лежит печать рефлексии и сочинительства, а не органического творчества, которое в более ранних произведениях нашего автора, — по крайней мере, хоть спорадически, — пробивалось заметным и иногда мощным ключом.

Все это, конечно, минусы.

Но вот и плюсы: тенденция пьесы гуманна; написана она *сравнительно* в мягких тонах, а в ее основе можно даже уловить некоторую законченную идейную концепцию.

{469} Это последнее обстоятельство свидетельствует, по-видимому, о том, что «миросозерцание» г. Горького, — как известно, крайне смутное и убогое, — начинает как будто несколько оформляться, в смысле идейной выработки. Но, конечно, и теперь это уж не Бог весть какое откровение!

Когда я впервые узнал заглавие пьесы — «Дети солнца», — я уже заранее догадывался, в каком приблизительно смысле будет обработана эта тема. Догадаться, в самом деле, вовсе не трудно. Ведь, с одной стороны, г. Горький и прежде высказывался по вопросам этого цикла. А с другой, — ведь так много за последнее время появилось на эту тему готовых шаблонов, тяготеющих к «солнечным» перспективам!

И мои догадки, действительно, оправдались: пьеса есть не что иное, как вариация одного из мотивов сложно разработанного в новейшей литературе *культа солнца*[[691]](#endnote-654), — в обоих смыслах: прямом и переносном.

### III

Павел Федорович Протасов (г. Качалов) — увлеченный естественник, до забвения всего окружающего погруженный в свои реторты и колбы, — проникнут взглядом, что все живое, как порождено солнцем, так к нему же и тяготеет, и что некогда, благодаря науке и прогрессу, вся человеческая жизнь и весь вообще мировой процесс вступят в полосу света, всеобщего счастья и радости.

Напротив, его сестра Лиза (г‑жа Андреева) — существо болезненное и хрупкое, с необычайно развитою, именно благодаря своей болезненности, восприимчивостью к темным явлениям жизни, постоянно находится под гнетом мысли, что этого торжества света никогда не будет, так как ему будут вечно противодействовать силы культурной отсталости, озлобления и мрака: такова *правда* жизни.

Между этими двумя крайними взглядами на смысл мирового процесса находится средний, как бы примирительный, который высказывает художник Дмитрий Сергеевич Вагин (г. Леонидов): пусть светлые точки затерялись теперь во мраке, которого, быть может, они, действительно, никогда не осилят, но — это *красиво*, ибо прекрасна самая эта трагедия борьбы за свет.

В конце второго акта — лучший акт — эти три точки зрения, одна вслед за другою, нарочито комментируются в специальных монологах, из которых два последние написаны даже в форме стихотворной.

А еще раньше, в том же акте, жена Протасова, Елена Николаевна (г‑жа Германова), как бы предвосхищая тему Вагина, набрасывает, в том же смысле, такой проект картины: по морю несется среди бури корабль, в направлении к отдаленной полосе едва мерцающего солнечного света; на носу корабля видны энергичные фигуры людей с выражением решимости и отваги на лицах; в свете солнечном, проглядывающем из отдаления, выступают силуэты, — не женщины: это подчеркнуто, — но великих духовных вождей человечества: Лавуазье, Дарвина и проч.[[692]](#endnote-655).

Такова картина, выражающая, если не ошибаемся, основную мысль пьесы. И все на сцене находят, что это красиво и что это, действительно, осмысливает жизнь и придает ей ценность.

Ну, а то злое и нечистое, что гнездится во тьме и мраке, — где ему место на этой картине?.. Это, комментирует Протасов, не что иное, как ракушки, присосавшиеся к подводным частям корабля и тормозящие его ход… И все опять-таки с этим соглашаются.

### IV

Такова идейная основа пьесы. Фабула, так сказать, к ней подогнана, но подогнана, — отдадим справедливость автору, — хорошо, что называется, «пригнана» вплотную.

{470} *Красота* идеала и *правда* действительной жизни: вот источник трагизма в положении героев пьесы. При этом идеал слегка даже приближен, в своем частичном воплощении, к нашему сознанию, так что порой начинает вериться в возможность его осуществления в большем, так сказать, проценте, чем как это бывает обычно.

Протасов прежде всего удивительный, — хотя несколько отвлеченный, — идеалист. Буквально «большой ребенок». Он не видит, а вернее, и не хочет видеть ничего дурного около себя и ко всем явлениям относится с замечательно примирительной и примиряющей точки зрения. В него влюбляется дебелая и тупая вдовушка из богатых купчих (г‑жа Книппер), а он об этом простодушно рассказывает своей жене и тем благополучно улаживает возможную коллизию. Наоборот, в его жену влюбляется упомянутый уже нами художник Вагин, а он, своим детским простосердечием и незлобливостью, опять-таки предупреждает коллизию, а может быть, и целую катастрофу, чрез то заставляя свою жену еще сильнее и беззаветнее полюбить себя…

Вообще над пьесой разлита торжествующая сила искренности и доверия. Стоит лишь людям подойти друг к другу именно с этих сторон и — все уладится, и зло тотчас убежит от этой воплощенной силы добра.

Таково, по-видимому, и есть *намерение* автора пьесы, и вот почему именно я сказал выше, что она проникнута гуманною тенденцией и написана в мягких тонах.

Но в окружающем эту полосу света мраке есть ночные птицы, близорукие совы, кровожадные коршуны и вообще всякая нечисть. И следует сказать, что, если светлая сторона пьесы, как мы только что заметили, остается, главным образом, в *намерении* автора, — то темная сторона жизни обрисована им, как и следовало ожидать, судя по общему характеру его творчества, со всем реализмом.

Домовладелец Назар Авдеевич (г. Москвин), его сын Миша, кончивший какое-то специальное среднее заведение (г. Лось), вечно пьяный слесарь Егор (г. Громов), босяк из бывших железнодорожников Яков Трошин (г. Грибунин): все это разновидности ночных птиц, тормозы общечеловеческого шествия к свету в различных оттенках. И все они стоят пред зрителями как неотступная задача культурной работы ближайшего будущего.

Следует, однако же, заметить, что, хотя эти темные типы поставлены в пьесе с обычною для нашего писателя яркостью, но оригинальности в них нет и следа: все это перепевы старых и уже наскучивших, — в писаниях даже одного только г. Горького, не говоря уже об его подражателях, — мотивов.

Каким-то, так сказать, клином входят между типами двух, только что намеченных, категорий ветеринарный врач Чепурной (г. Лужский), сватающийся за Лизу, и эта последняя.

Лиза втайне любит Чепурного, но отказывает ему в руке по каким-то, уже чересчур умозрительным, мотивам: она «не хочет иметь детей», потому что‑де жизнь так дурна, так дурна!.. Лиза буквально изводит зрителей повторением этих жалоб на жизнь. Под конец пьесы, когда в семье Протасова все налаживается и все недоразумения исчезают, она решается наконец выйти за Чепурного. Но тот… уже повесился!!.

Вся эта история, с начала и до конца, есть какая-то мелодрама архаических времен и входит в пьесу — повторяю — совсем непонятным и едва ли даже нужным клином… Особенно это удавление!.. Еще хорошо, что оно совершается где-то там, за сценой…

### V

Постановка «Детей солнца», в декоративном отношении, не представляет никаких особенных задач и поэтому не поражает {471} никакими замысловатыми эффектами, на которые, в прежнее время, был так щедр Художественный театр: все на сцене просто, как прост — в общем — и господствующий тон пьесы.

В «Детях солнца» всего четыре акта, и каждые два акта проходят при одних и тех же декорациях: первый и третий — внутри квартиры Протасова, в гостиной, превращенной отчасти в рабочий кабинет химика и физика, с ретортами, приборами, а второй и четвертый акты — во дворике или, точнее, палисаднике, примыкающем к квартире Протасовых, отчасти же и на балконе-террасе, которая выходит в этот двор-палисадник.

Как видим, особенных технически декоративных задач и трудностей совсем нет.

Исполнение хорошее — ровное и слаженное.

В частности, очень ярко запечатлевается центральная роль пьесы, Протасова, в исполнении г. Качалова. В некоторых моментах (припадки сумасшествия к ним не относятся!) привлекла к себе внимание — *экспрессией игры* — г‑жа Андреева в роли Лизы. Г‑жа Германова, в роли жены Протасова, проста и обаятельна. Г. Леонидов, может быть, уже чересчур прост. Г. Лужский хорошо имитировал хохла, но, несмотря на это, его, достаточно-таки нелепая, роль все же осталась для зрителей где-то, так сказать, за порогом их сценической восприимчивости. Типичен, особенно по замыслу роли и костюму, г. Москвин (купец-кулак Назар Авдеевич), не без шаржа, однако же. Г‑жа Книппер, вопреки ожиданию, — роль не из ее репертуара, — дала фигуру, в бытовом и психологическом отношениях, достаточно правдивую.

В остальных ролях, как всегда на сцене Художественного театра, режиссерская муштровка дает себя чувствовать повсюду и иногда уже «несколько слишком»… Иные исполнители (г‑жи Муратова, в роли няни, и Литовцева, в роли горничной Фимы) при каждой реплике точно подпрыгивают, хотя от того, конечно, не становятся выше… А два персонажа — дворник и горничная Луша[[693]](#endnote-656) — попали на сцену Художественного театра как будто по недоразумению, из какого-нибудь балаганообразного театрика третьего сорта: до того они, в своей примитивности, аляповаты — и по гриму и по манерам!

Всего этого на «художественной» сцене могло, конечно, совсем не быть.

## 7. Ю. А. <Ю. И. Айхенвальд> Современное искусство. <…> «Дети солнца» М. Горького. (Художественный театр)[[694]](#endnote-657) «Русская мысль», М., 1905, кн. XII

Россия переживает глубокое, длительное землетрясение; но те, до кого не докатилась еще эта страшная волна, по инерции продолжают свою обыденную жизнь. И как прежде, в урочный час поднимается для них театральный занавес, и как прежде, вечер свой отдают они вымыслу, который, во всяком случае, бледнеет перед кровавым кошмаром реального дня. Поэтому и обозреватель сцены, невольный участник пира во время чумы, не может уклониться от своей как будто {472} несвоевременной обязанности, и он должен, хотя бы в самой беглой форме, отметить сценические новинки. <…>[[695]](#endnote-658)

«Дети солнца» не совсем похожи на другие пьесы г. Горького: в них гораздо больше мягкости, проблесков юмора и заметно увлечение чеховскими штрихами, которые, впрочем, оказались далеко не столь убедительными, как у своего неподражаемого творца. От прежней манеры автор сохранил свое излюбленное резонерство, красноречие афоризмов, и только мастера Художественного театра, в особенности г. Качалов, сумели пышную риторику текста претворить в нечто жизненное и человечески теплое.

По содержанию и структуре в драме г. Горького видны неодинаковые, разнородные нити, которые не сплетаются в одну общую ткань; концы с концами должен не без труда сводить сам читатель. Несколько романических историй разыгрываются параллельно одна другой, но все они к основному замыслу пьесы присоединены чисто механически, если не считать того момента, что утонченная, изящная и благородная любовь главных персонажей должна еще больше оттенять глубокую бездну, какая отделяет «детей солнца» от их темной и дикой братии. А это противоположение как раз и является центральной идеей драмы. Необузданная, пьяная животно-грубая толпа врывается в мирное жилище культурных работников, поклоняющихся человеку и человеческому достоинству, и чернь в своем жестоком натиске едва не убивает кроткого и чистого сердцем ученого, который отбивается от нее своим носовым платком. Как ни эффектна, особенно при сценическом воплощении, эта антитеза солнца и мрака, культуры и невежества, добра и насилия, все-таки ясно, что она очень не глубока. Отдать все яркие лучи, всю моральную красоту людям интеллигентного круга, назвать их по преимуществу детьми солнца, а на долю простого люда оставить душевную тупость и тьму, это — дележ совершенно несправедливый и особенно неожиданный в устах Максима Горького. Вчерашняя идеализация босячества перешла в осуждение, и на сцену явились заклейменными те самые пловцы дна, которых недавно показывали нам в таком симпатичном освещении[[696]](#endnote-659). Вот, например, приходит один из «бывших людей», Яков Трошин (его эпизодическую роль прекрасно выполняет г. Грибунин); он пьян, оборван, циничен, — но выглядывает из него такое щемящее горе, такая жалкая судьба, что слово презрения замолкнет у каждого. И что же? Тот самый чуткий и человечный химик Протасов, чей милый образ г. Горький написал так удачно, не находит для Трошина другого определения, как «комик», — трагедию он принял за водевиль; и жестко говорит он, что подобные люди — «мертвые клетки в организме», которые задерживают корабль мирового прогресса. Правда, сестра Протасова Лиза, истолковывающая мысли автора, упрекает собеседников в слепоте и жестокости; но это с самого писателя не снимает упрека в том, что все же дикие порывы страстей, черную ненависть, зловещие инстинкты убийства он уделил одной только обездоленной массе. Если поверить его прямолинейной классификации и квалификации, то окажется, что люди, стоящие на высоте культуры, все эти химики, врачи и художники, все эти светлые дети Прометея, совершенно чужды темному, и темное подстерегает их только со стороны, на улице, на площади, охваченной каким-нибудь холерным бунтом. В горделивом самомнении, в смешной переоценке своего превосходства, они в самих себе не чуют зверя, не видят ночи и упоенно произносят красивые фразы о своей светлости. Но ведь это не так, и слишком очевидно, что и под самой утонченной оболочкой «хаос шевелится», преступление {473} живет, как с другой стороны, человек первобытный и умственно темный может быть лучезарным сыном солнца и своей нравственной красотою, своей необразованной личностью распространять вокруг себя свет и тепло. Гордыня, проявляемая героями новой пьесы, тем комичнее, что, несмотря на все усилия автора, они далеки от настоящего образования, весьма поверхностны и, право же, на каждом шагу говорят пошлости. Так, художник Вагин думает, что современный химик Протасов «все возится со своей нелепой идеей создать гомункула», и как будто и Протасов, и сам драматург разделяют наивное мнение живописца. Далее, последний напыщенно и плоско рассуждает об искусстве и хочет создать картину, на которой был бы изображен корабль, идущий к солнцу, с крепкими, мощными людьми на носу и у бортов, — а химик предлагает среди этих людей, среди этих вождей, поместить Лавуазье и Дарвина: можно сильно сомневаться в художественной ценности той внутренней олеографии, которая оказалась бы тенденциозным порождением такого книжного вдохновения и такой приверженности к общим местам. Не трогает читателя и меланхолия, которой проникнуты культурные персонажи драмы и которая, например, заставляет Лизу испытывать мировую скорбь по поводу непонятливости ее старой няни: «С той поры, как я помню себя, у нас в доме всегда звучала музыка и сверкали лучшие мысли мира, — а вот она не стала добрее или умнее от этого». В силу той же меланхолии ветеринар Чепурной на самый обыкновенный вопрос хозяйки: «Налить чаю?» отвечает: «Давайте, что ж еще делать?», то есть, что ж еще делать ему на свете… Наконец, не пленяет нас и весьма относительное остроумие детей солнца, когда Чепурной говорит, что молекула гипотезе приходится внучкой, или когда Протасов замечает про ту же несчастную старуху няню: «Бессмертна, как глупость». От всего этого веет какою-то необразованностью, и, повторяем, тем более странно звучат самодовольные речи подобных людей, мнящих себя носителями высшей культуры, свободными от всякой животности.

Таким образом, солнце и ночь, живущие в одной и той же человеческой душе, г. Горький по упрощенному способу распределил между разными социальными классами, и это лишило его пьесу серьезного психологического смысла, это не дало ему случая решить интересную и трудную задачу: написать человека в борьбе и сочетании разнородных элементов — Калибана и Просперо[[697]](#endnote-660). Все мы — дети солнца: и светлые, и темные из нас; и темные с такой благодарностью отнеслись бы к писателю, который понял и нарисовал бы внутреннюю солнечность их природы, — но Максим Горький этого не сделал.

Зато в границах бытовых, в определенной сфере общественности, автор правильно и живо указал на очень серьезное явление, — на ту глубокую аномалию, что мы, образованные, терпим около себя темных и грубых, что мы не идем в их несчастную среду с теми светочами, которые дала в наши руки благосклонная к нам судьба. То, что в мире есть невежество, то, что знающие не делятся с незнающими, — это составляет величайшее преступление человечества. Под кровлей одного и того же дома живут зрячий и слепой, культурный и невежественный, — под каждой кровлей разверзается пропасть. Одни люди познали свет, другие, словно кроты, блуждают во тьме.

Отсюда и возникают отчуждение и ненависть, о которых говорит Кассандра[[698]](#endnote-661)пьесы, больная девушка Лиза. Ее образ написан не тонко, ее красивому безумию придан характер сочиненный и театральный, и уж слишком часто заставляют ее бредить красным песком пустыни, красным цветом, зарево которого она видит {474} в современной жизни, — но как раз на фоне кровавой современности ее фигура и появилась так зловеще кстати, и первые представления «Детей солнца» в Москве совпали с мрачными днями октября. Оттого и получили особое значение ее речи, в которых она предостерегает нашу интеллигенцию, что кругом накопилась ненависть, что против светлых деятелей культуры угрожающе надвигаются черные, невежественные толпы. Она говорит, что на земле растет жестокость, что среди миллионов поднимается вражда, которая обрушится на кучку людей, «опьяненных красивыми словами и мыслями». <…>[[699]](#endnote-662)

Одиночество и тоска поражают героев пьесы оттого, что они испытали нравственные потрясения в своей личной жизни. К сожалению, в новом произведении г. Горького эти индивидуальные катастрофы не приведены в органическую и необходимую связь с основной идеей драмы: разлад, существующий между отдельными классами общества, тьма, объявшая многих из детей солнца, только в очень слабой, едва заметной степени отражается на сердечных переживаниях действующих лиц. Между тем эти переживания интересны сами по себе, и, может быть, пьеса значительно выиграла бы, если бы автор больше разработал и углубил их. Теперь же драма г. Горького не дает читателям удовлетворения; например, в тени остается, только отмечена, душевная обида жены Протасова, изменившего ей для науки, для своей химии. Зато фигура самого Протасова, как мы уже заметили, выписана автором необыкновенно выразительно и ласково, а в художественном истолковании г. Качалова она производила еще более яркое и какое-то умиляющее впечатление. Этот благородный чудак не от мира сего, милый и смешной в своей прекрасной наивности, никогда не сотрется из памяти тех, кто следил за его вечно торопливыми движениями на сцене Художественного театра. Точно так же трогателен образ Мелании Николаевны, искусно воплощаемый г‑жой Книппер: это — необразованная женщина, которая после бурно и нечисто проведенной молодости безнадежно полюбила чистого Протасова, молитвенно полюбила самый звук его непонятных для нее, возвышенных и восторженных, речей.

Вообще, как мы и сказали уже в начале нашей заметки, г. Горький в своей новой пьесе задел такие нежные струны, которых он до сих пор не касался, и это придает его драме, технически нестройной, по замыслу неглубокой, во многих отношениях рассудочной, — особый привлекательный колорит. <…>[[700]](#endnote-663)

# **{****579}** Приложение

## **{****580}** Художественный театр и театральная критика (1898 – 1943)

### 1

Основатели Художественного театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко хотели бы провести в театральной критике такую же реформу, как в сценическом искусстве. Для них идеалом был некий блок режиссерской и критической мысли. Задачей его стало бы совместное наступление с подмостков и печатных страниц на публику, которой надлежит прививать вкус к новым театральным идеям.

Чтобы ощутить объемность двусторонней проблемы «театр — критика», где одна сторона не живет без другой, следует знать их обе. Тут не менее важны взгляды руководителей МХТ на театральную критику, их ожидания от нее. Тут не обойтись и без знаний о связях критика с театром, о его осведомленности в происходящем за кулисами внутри театральных стен.

Известно, что спектакли сходят с репертуара, театры изживают отпущенный им век. Что же остается для истории культуры? Воспоминания свидетелей и печатные страницы. Всегда ли они правдивы и справедливы и в какой степени в них отражаются и состояние критической мысли, и борьба конкретных лиц и течений? Станиславский с тревогой писал: «Ответственность критика заключается еще в том, что от него зависит и бессмертие таланта, то есть память о нем в последующих поколениях»[[701]](#endnote-664). Станиславский называл классический образец работы критика: «Белинский консервировал нам Мочалова»[[702]](#endnote-665). Надо понимать, что оставил таким, каким тот был, не приписав ничего от себя.

Образец «Мочалов — Белинский» возвышался в его воображении среди пугающих пустот отсутствия памяти. «А мало ли талантов не дошло до нашего времени потому, что не было критиков, оценивших и выделивших их из толпы»[[703]](#endnote-666), — волновался он уже не столько за безвозвратно потерянные имена, сколько за ныне здравствующий Художественный театр в далеком будущем. Проблема требовала решения. Станиславский видел его в том, что критик станет очень близко изучать артиста при жизни и оставит для будущих поколений «единственное», что доступно сохранить, — «это новые традиции, приемы, сценические толкования»[[704]](#endnote-667), описанные его пером.

Однако соответствовать этой мечте было довольно затруднительно для критики времен зарождения и первых сезонов Художественного театра. Отталкиваясь от сравнения его со старой сценой, она не могла принять того, что изменился сценический язык. Ушла внешняя приподнятость. Пришел ритм, взятый из жизни, возникла знаменитая «пауза». Обыденное возымело силу выразить величайший драматизм. Высшую ценность старой сцены — актерское вдохновение, потрясавшее души зрителей, вытеснило какое-то подозрительное «переживание», по воздействию еще более властное над театральным залом.

Не все соглашались и не все понимали, что перед ними развертывается смена сценических эпох. Некоторые не верили тому, что это момент неотвратимый, что он продиктован не капризом какого-то театра-выскочки, а самой жизнью. Ярчайший образец столкновения на данную тему — {581} спор П. М. Ярцева и А. Р. Кугеля на страницах журнала «Театр и искусство» (1901). Их статьи воевали друг против друга уже одними заголовками: «Искусство будней» и «Будни искусства». В них сражались уходящая и наступающая эпоха, не только театра, но и жизни.

Обычно критика рассказывала читателю содержание пьес, вместо того чтобы передавать образ постановки, и расставляла оценки актерам. Заниматься пьесой, а не исполнением было профессиональным правилом некоторых критиков, полагавших, что вложенное автором в пьесу значительнее нюансов игры какого-то господина Иванова‑2, хотя речь и идет о сцене. Это утверждал, например, критик Б. И. Бентовин на страницах «Театра и искусства» в 1901 году, соглашаясь писать об актере, только если он не меньше, чем широко признанный талант.

О режиссуре же часто судили по декорациям, сомневаясь в их планировке и в том, могут ли быть в данном месте дверь или окно.

Немирович-Данченко еще в ту пору, когда сам писал рецензии, разъяснял, от чего зависит такое, зачастую убогое состояние профессии: «<…> критике нет места при тех условиях, в каких стоит театральное дело в России <…> для нее нет материала»[[705]](#endnote-668).

Теперь, с открытием Художественного театра, материал появился. Театральное дело поставлено по-новому, пусть пока на одной частной сцене, но реформа введена в действие.

Постепенно отходя от устаревших критериев, критика училась понимать новое искусство. В ее среде формировались сторонники и противники творческого направления МХТ. Проблемы общедоступности театра, актерского таланта и художественных полномочий режиссера, соотношение сцены с литературой все чаще и чаще становились темами ее статей.

В массе своей критика придерживалась оперативности: вечером присутствовала на премьере, ночью писала, а утром читатели узнавали из газеты ее скороспелый приговор. Этим порядком возмущались и Станиславский, и Немирович-Данченко, и даже тот же упомянутый выше Бентовин.

Станиславский обижался: раз в театре столько трудов и времени потратили, репетируя спектакль, то и критик обязан потрудиться и по-настоящему обдумать увиденное, да и не один раз увиденное. Вот, к примеру, Н. Е. Эфрос посмотрел «Микаэля Крамера» и ругательную рецензию, по словам Станиславского, написал «на стене коридора тотчас после спектакля»[[706]](#endnote-669).

Станиславский мог бы привести другой пример поспешности, когда рецензент резко поменял свое мнение. Как могут чувствовать себя исполнители, когда С. С. Голоушев в первой рецензии на «Царя Федора Иоанновича» («Курьер», 15 октября 1898) поставил на первое место среди актерских достижений А. Л. Вишневского в роли Бориса Годунова, а потом передумал и во второй рецензии («Курьер», 19 октября 1898) отдал это место И. М. Москвину в роли царя Федора?

В обычае театральных критиков было писать по две рецензии на одну постановку. Эфрос любил писать по три. Первая, по жанру скорее информация, появлялась наутро после генеральной или премьеры. Но как бы она ни была кратка, общую оценку спектаклю выносила. Вторая статья давала простор доказательствам. В третьей — тот же Эфрос мог повернуть спектакль другой стороной к читателю, сказать что-то новое. Бывало, что акценты и аспекты его статей зависели и от характера издания (газета, журнал), и от направления (московское, петербургское).

Немирович-Данченко, как и Станиславский, был против скоропалительного рецензирования и даже пытался бороться с этой практикой. Так, он выговаривал Эфросу за поспешную рецензию на «Ревизора»[[707]](#endnote-670).

Критик воспринял спектакль как статическое изображение гоголевской эпохи, «наглядное пособие» для ее изучения, а не «художественное творение», способное на какое-либо развитие на следующих спектаклях. Немирович-Данченко полагал, что такой опытный человек, как Эфрос, должен понимать, что он относится к рангу «театрального обозревателя», а это выше «репортера первого представления»[[708]](#endnote-671), и потому требования к нему другие. Немирович-Данченко ждал от Эфроса, что тот увидит «элементы» жизнеспособности постановки и посоветует, «*что должно* отпасть, над чем надо работать при следующих спектаклях»[[709]](#endnote-672).

На примере этой статьи Немирович-Данченко резко высказался против критического анализа премьерного спектакля. Он писал: «Театральная *рецензия* как отчет о первом представлении {582} есть зло, *очень* вредное для театрального искусства, такой “протокол” первого представления, какой дал Дорошевич, я понимаю[[710]](#footnote-40). А рецензия о первом представлении — зло, и подчеркиваю, *очень* вредное»[[711]](#endnote-673).

Но главное: писать о первом представлении Художественного театра означает не понимать его отличия от Малого или Театра Корша, рассчитывающих на эффект премьеры для последующей славы и кассы спектакля.

Станиславский помнил, как «“Вишневый сад” и “Три сестры” — при первой постановке ругали, через несколько лет те же люди писали совершенно обратное и в восторженном духе»[[712]](#endnote-674). Для него это было доказательством, что направление искусства Художественного театра требует постепенного постижения.

Гораздо более гибкой в этом процессе, чем театральная критика, оказалась публика, и Станиславский ценил это. Публика интуитивно поняла и полюбила Художественный театр раньше рецензентов, а иногда и вопреки им. Последние слишком долго спорили: есть ли в труппе МХТ талантливые актеры, или они только механизмы в руках режиссеров. Публика же сразу запомнила новые имена, влюбилась, встречала и провожала театр овациями.

Особенно удивляла петербургская публика. Куда девался ее патриотизм к собственной сцене? Ее пристрастие к Художественному театру не охлаждали даже ледяные анализы именитых рецензентов. Раскол между ними и публикой возник сразу же — во время первых гастролей МХТ в Петербурге (февраль-март 1901 года). Станиславский доверительно писал московскому критику С. В. Флёрову, что вызывающе враждебное поведение известных критиков «возмущает интеллектуальную часть публики»[[713]](#endnote-675). Немирович-Данченко жаловался писателю П. Д. Боборыкину: «Новое время» и газеты его лагеря «ругают каждый день», а «мелкие газетки злятся»[[714]](#endnote-676) из-за того, что зрители раскупили заранее билеты, и театр обошелся без рекламных публикаций в прессе. Станиславский этому не удивлялся, веря в правило: «Критика в подавляющем большинстве — ошибается. Публика — на долгом расстоянии — всегда права»[[715]](#endnote-677).

Претензии Станиславского и Немировича-Данченко если и стали известны какой-то части рецензентов, то все равно не изменили привычного порядка. Оценки исправно давались на следующий день после премьеры. И все же бывали исключения, когда критик, посетив премьеру, а потом еще и двадцать девятое представление, писал именно о последнем. Такой эксперимент с тем же «Ревизором» проделал С. С. Мамонтов, опубликовавший в «Русском слове» рецензию, подчеркнуто названную «29‑е представление “Ревизора”»[[716]](#endnote-678). В ней он признавался, что «диву дался», насколько этот спектакль был совершеннее премьерного, а некоторые актеры значительно углубились в свои роли и обрели свободу игры.

Другим недостатком театральной критики, также приносящим театру зло, основатели МХТ считали ее неумение хвалить. «Русский критик очень старательно изучает ошибки и умеет бранить их, — писал Станиславский. — Но он не знает, что такое положительные стороны и потому он не умеет хвалить их»[[717]](#endnote-679). Немирович-Данченко связывал этот дефект с проблемой, нужна ли театральная критика вообще, находя в ней пользу, только если она поддерживает творческий дух, умеет «начать с похвалы, а потом указать недостатки»[[718]](#endnote-680). «Ругань ослабляет»[[719]](#endnote-681), — полагал он. «Пусть укажут, когда ругательные статьи оказывали театру пользу?»[[720]](#endnote-682) — отстаивал он свое в жарком споре на II пленуме Правления Союза советских писателей в 1935 году.

Разумеется, что похвала и поддержка должны основываться на понимании критиком того, что делает театр, увлечении его задачами. В противном случае, знает Немирович-Данченко, «театр постепенно охладевает к этому критику или, может быть, ко всей критике»[[721]](#endnote-683). Тогда между театром {583} и критиками возникает «пропасть, рознь, враждебность»[[722]](#endnote-684), что, признавался Немирович-Данченко, он чаще всего и наблюдал за свою более чем пятидесятилетнюю театральную деятельность.

Немирович-Данченко отчетливо понимал, что взаимоотношения критика и театра обречены на противоречия и противостояния. Сам в молодости критик-профессионал, он не отрицал интересы этой стороны, ее право претендовать на независимость слова. «<…> Всегда понимаю критиков, которые избегали бы слишком становиться близко к театру»[[723]](#endnote-685), — говорил он.

Он предсказывал, что слишком далеко зайдя за кулисы, критик рискует там «остаться», не только утратив самостоятельность в суждениях, но и желая принимать практическое участие в деле. Так, он сочувствовал П. А. Маркову, который в качестве критика испытывает трудности из-за своей службы в Художественном театре, когда пишет о нем или о других театрах.

Прямо противоположное думал об этих взаимоотношениях Станиславский. Он относился к проблеме практически: «Критик должен знать не только психологию творчества, но и его физиологию»[[724]](#endnote-686). Познав это, он начнет что-то понимать в искусстве сцены и перестанет делать ошибки в рецензиях. Для этого он должен максимально приблизиться к той самой «кухне», в которую ему не советовал заглядывать Немирович-Данченко.

В этих профессиональных условиях почти ученика критик научится отличать творчество актера от его ремесла и от работы режиссера в спектакле. Пока же того нет, Станиславскому приходится оберегать актера от невежества даже такого уважаемого в театральной среде лица, как С. В. Флёров (Васильев). После премьеры «Снегурочки» он пишет В. И. Качалову: «Сегодняшняя критика Васильева мне совершенно непонятна. Я не могу согласиться с таким толкованием Берендея. Все то, что он осуждает, относится ко мне, а не к Вам. При свидании я сообщу ему об этом»[[725]](#endnote-687). Станиславский действительно обратился к Флёрову, прося у него встречи, чтобы поговорить о провалившейся во мнении многих «Снегурочке». Причиной его действий была забота о Качалове, который может потерять «веру в себя»[[726]](#endnote-688).

Главное требование Станиславского к театральным критикам — судить о режиссуре и актерском исполнении по их созданиям, а не так, как захочется, руководствуясь личными мотивами. Станиславский подозревал очень много личных мотивов в действиях пишущей братии. Он перечислял их грехи: предвзятость, самонадеянность, цинизм по отношению к печатному слову, рекламирование себя — «своего ума, начитанности, либерализма», кокетство «тонкостью своих чувств и мыслей»[[727]](#endnote-689). В упоении собой критики способны сочинить полную абракадабру вроде: «… исполнение не доведено до того, чем велик автор, превращающий человека в абстракцию»[[728]](#endnote-690). Отказываться от живого человека на сцене Станиславский не собирался даже тогда, когда пытался искать обновления реализма. Для него это было бы полной бессмыслицей. Быть может, такое впечатление от критики сложилось у него из рецензий на постановки пьес Метерлинка, «Драмы жизни» Гамсуна, «Жизни Человека» Андреева.

По мнению Станиславского, точно такие же невежественные критические выводы делают рецензенты, требуя на сцене героя — в пьесе Чехова, импрессионизма, если он сейчас в моде, — в пьесе Островского.

Станиславский недоволен, что критики «служат не театру и искусству, а обществу», подделываются под читателя, пренебрегая «самим искусством сцены»[[729]](#endnote-691). Возмущает его, что они измеряют талант драматурга политикой, гражданскими и прочими не художественными мерками.

После революции 1905 года русское общество переживает новое состояние. Искания в философии, искусстве, общественной жизни создают активно действующие группы единомышленников разных направлений. Конкуренция Художественного театра с народившимися теоретиками и практиками новейшего театра: В. Э. Мейерхольдом, Н. Н. Евреиновым, Ф. Ф. Комиссаржевским, — это не свержение отживших традиций императорских сцен, что было пафосом борьбы при основании МХТ. Теперь это — переустройство театрального мироздания с участием многих действующих лиц, предлагающих свои обособленные сценические системы.

Для сохранения себя в этом, отныне постоянно мозаичном театральном пространстве Художественный театр вынужден занять свое место, стать художественным «скитом». Журналисты и критики относятся к такому способу существования кто с осуждением, кто с поддержкой.

{584} МХТ проявляет героические усилия, чтобы раздвинуть рамки своего искусства. С одной стороны, он максимально углубляет технику актера на маленькой сцене созданной Станиславским Первой студии. С другой — на большой сцене происходят попытки привить к реалистическому направлению элементы поэзии и романтизма. Тут еще более психологически тонкое отражение «жизни человеческого духа» по Станиславскому сопрягается с труднейшими поисками репертуара по Немировичу-Данченко: от классики «Горя от ума» к инсценировкам Достоевского, от новых форм Гамсуна и Леонида Андреева к живописной сочности Мольера и гениальной простоте Пушкина.

Вместе с новым театральным мировоззрением меняется и театральная критика. Ее подходы к режиссуре и технике актерского мастерства усложняются. Центр ее внимания занимают вопросы эволюции творчества и соотношения правды жизни и правды сцены. В ожесточившемся споре критика подстерегает МХТ своими беспощадными стрелами на каждом шагу.

Помимо театральных вер наиболее остро сказываются на отношении критики к театру противоборствующие общественно-политические тенденции: брожение идей от философско-религиозных до гражданских и открыто революционных.

Аполитичность МХТ, непреклонная убежденность в устоях своего искусства противостоят всем этим натискам, а постоянство и преданность зрителей помогает выживать, особенно в годы первой мировой войны и приближающегося нового революционного взрыва.

При этих задачах и в этих условиях Немирович-Данченко еще последовательнее придерживался своего убеждения, что место театрального критика — в обществе, в зале, среди публики, которую он обязан информировать и просвещать в вопросе сценического искусства. Для него театральная критика — в идеале всего лишь правдивое зеркало. Читая рецензию, в него смотрит зритель и понимает, что ему показывают. В него смотрит театр, узнавая из этой же рецензии, как задуманное достигло цели, перешагнуло ли в зрительный зал и правильно ли понято и оценено.

Озабоченный тем, чтобы рецензент в газете, а обозреватель в специальном журнале правильно отражали замыслы театра, Немирович-Данченко поддерживал с ними связь «как представитель театра»[[730]](#endnote-692), о чем говорил открыто. Его переписка с критиками свидетельствует, что он не стеснялся спорить с ними, сообщать им свое мнение об их статьях или просить их направить перед премьерой восприятие публики в нужное русло. Он поддерживал отношения, иногда даже очень доверительные, с писавшими в разные годы о Художественном театре П. Д. Боборыкиным, И. И. Ивановым, С. В. Флёровым, Л. Н. Андреевым, А. Н. Бенуа.

### 2

Среди критиков-корреспондентов Немировича-Данченко и Станиславского особое место заняли двое: Николай Ефимович Эфрос и Любовь Яковлевна Гуревич. Принято считать, что эти двое отобразили творчество Художественного театра на всем его пути от начала и до тех пор, пока сами не сошли с жизненной сцены. Эфрос умер в 1923 году, Гуревич — в 1940‑м.

Они не сравнимы по таланту, но сравнимы по воздействию на них сотрудничества с Художественным театром. Если отвлечься от той пользы, какую они несомненно принесли для сохранения этого театра в исторической памяти, и посмотреть, какую пользу он принес им, то откроется непредсказуемое. Обретя Художественный театр как главную тему своего писательского творчества, восприняв его славу и сияние, они стали видеть этот театр его же очами: хвалили и ругали за то, за что МХТ сам себя хвалил и ругал.

Поэтому иногда в критических статьях тех, кто писал против этого театра, для кого он никогда не был кумиром, можно найти более яркое выражение его творческого начала — в зеркале от противного. Разумеется, это случалось, когда писали люди талантливые и со взглядами, а не злопыхатели. Так, невозможно себе представить портрет Станиславского без полемических монографий о нем Ф. Ф. Комиссаржевского («Творчество актера и теория Станиславского», 1916) и В. М. Волькенштейна («Станиславский», 1922). А суть Художественного театра непознаваема {585} до конца без постоянных в течение двух десятилетий нападок на него умнейшего А. Р. Кугеля и иронических наблюдений Ю. Д. Беляева.

Рассматривая сотрудничество МХТ с Эфросом, можно сказать, что он был завоеван Художественным театром, а Гуревич — принята в его семью.

Немирович-Данченко на одном из вечеров памяти Эфроса говорил о его месте в мире критики: «Как театральный критик Николай Ефимович стоял довольно одиноко, так одиноко, как одиноко стоит какое-то великолепное дерево среди поросли приземистых, каких-то маленьких незначительных деревьев»[[731]](#endnote-693). Немирович-Данченко пояснил, в чем же заключалось это одинокое положение Эфроса: «Я говорю о том, что кажется страшно простым, общераспространенным, доступным и потому довольно часто чересчур переоцененным, о любви его к искусству»[[732]](#endnote-694). Его одного среди театральных критиков Немирович-Данченко считал бескорыстным в этой любви.

И Немирович-Данченко, и Эфрос сначала были людьми Малого театра, и оба изменили ему ради Художественного. Эфрос дольше сопротивлялся, любовь к Малому театру, его мощным артистическим талантам была у него столь искренней, что невозможно было признать, что она угасает, а рядом развивается нежное чувство к совершенно иному явлению сцены.

Вот они приметы неотвратимой страсти. Станиславский, который боялся и ненавидел критика Эфроса, бунтовал, не хотел играть, когда тот в зале, чуть ли не требовал его оттуда вывести, вдруг на старости лет вспомнил невероятный эпизод: «На премьере “Чайки” Н. Е. Эфрос первый бросился к рампе, вскочил на стул и начал демонстративно аплодировать»[[733]](#endnote-695). До этого он очень строго отбирал достоинства между недостатков постановки «Царя Федора Иоанновича». А летом 1899 года, перед вторым сезоном существования Художественно-Общедоступного театра, Эфрос уже пытался переводить для него «Одиноких» Гауптмана.

И все же в душе критика шла борьба. Он не мог сразу смириться с тем, что Малый театр уступил свое первенство под натиском реформ. Свидетельство тому — его скрытая полемика с известным литературным критиком С. А. Андреевским. Скрытая потому, что он выступил под псевдонимом и даже не под обычным своим псевдонимом —ф—, а под неким Али. Он спорил в пользу старой сцены, в пользу Малого театра.

На заседании Русского литературного общества в Петербурге, а затем в газете «Россия»[[734]](#endnote-696), в статьях «Театр молодого века. (Труппа Московского Художественного театра)» Андреевский утверждал, что театр совершил революцию относительно сценических устоев Малой и Александринской сцен. Он назвал новаторским многие особенности Художественного театра, заставившего отнести простоту и гармонию к понятию театральности.

Эфрос принялся отстаивать, что у Андреевского неверная точка отсчета, что, проспав сто лет, он сравнивает события с допотопностью, между тем как все осуществляемое Художественным театром было известно прославленной русской сцене. Полемический ответ Эфроса «Спросонок» появился в газете «Новости дня»[[735]](#endnote-697).

Не стоит доказывать, что, душой болеющий за Малый театр, критик был не прав. Вскоре он сам про себя напишет, что его «по недоразумению» считают «врагом» Художественного театра[[736]](#endnote-698). Однако метод борьбы, использованный Али, был тот же, что и у действительных противников: считать приемы МХТ вовсе не новыми.

В те же годы Немирович-Данченко на правах старого знакомого строго спрашивал с Эфроса за те или иные неподходящие к ведению общего дела высказывания в его статьях. «Если бы Вы глубже посмотрели на нас, если бы Вы, как хороший шахматный игрок, больше верили своему партнеру и больше уважали его — Вы бы сразу все поняли»[[737]](#endnote-699), — писал он по поводу рецензии на постановку «Юлия Цезаря». Он выговаривал Эфросу даже и за материалы, не им написанные, но помещенные в «Новостях дня», театральным отделом которых тот фактически управлял. Об этом его письма к Эфросу из-за фельетонов Пэка о постановке «В мечтах» (пьесы самого Немировича-Данченко).

Постепенно Эфрос все более углубляется в искусство Художественного театра и прирастает душой к его делу и деятелям: к семье В. И. Качалова, к Станиславскому. Тот еще шутит об Эфросе, {586} что на летнем отдыхе во Франции «с тросточкой он гораздо симпатичнее, чем с пером»[[738]](#endnote-700). Уже появляются статьи, которые не грех назвать общими, потому что они результаты бесед Эфроса со Станиславским.

В 1911 – 1913 годах на этой почве происходит кризис отношений Эфроса и Немировича-Данченко. Тогда Эфрос особенно заинтересовался опытами Станиславского в Первой студии, в чем, впрочем, был не одинок. Такой же интерес проявлял к ним и другой театральный критик, П. М. Ярцев. Это предпочтение казалось Немировичу-Данченко несправедливым относительно других исканий театра, предложенных им самим. Больше того, он расценивал это как отход «от какой-то лучшей правды, от той правды, которую мы так хорошо интуитивно чувствовали»[[739]](#endnote-701).

Проявлением столь понятной обоим «правды» в искусстве служила недавняя рецензия Эфроса на новый спектакль по пьесе Л. Н. Андреева. За нее Немирович-Данченко благодарил в письме от 23 декабря 1912 года: «Это не только лучшее из того, что пока написано об “Екатерине Ивановне”, но и единственное и по вдумчивости, и по красоте и убежденности изложения»[[740]](#endnote-702). В рецензии были переданы моменты борьбы театра за пьесу и против заложенных в ней несовершенств, позволивших другим критикам незамедлительно приступить к ее казни.

Теперь же Немирович-Данченко собирался высказать Эфросу все, что «давно бродит по отношению»[[741]](#endnote-703) к нему в думах о театре, о чем носил в кармане неотправленные письма к нему. Между ними встал один действительно несправедливый эфросовский поступок.

Во время первых гастролей МХТ в Одессе, весной 1913 года, Эфрос напечатал в «Одесских новостях» четыре статьи: о спектаклях «Вишневый сад», «Братья Карамазовы», «На всякого мудреца довольно простоты» и два «подвала» о Художественном театре вообще. Московский критик представлял легендарный московский театр одесской публике, и это произвело эффект.

Станиславский даже связывал с ним успех поездки и писал Эфросу: «Это случилось в большой мере благодаря Вашим прекрасным статьям, предшествовавшим гастролям и указавшим верный путь критике и публике»[[742]](#endnote-704).

В этих статьях, хвалебных до крайности, Эфрос предавался идиллическим воспоминаниям о союзе МХТ с Чеховым, о победе над Малым театром при постановке пьесы Островского, одержанной благодаря превосходной игре Станиславского в роли Крутицкого и Н. С. Бутовой в роли Манефы. Представляя спектакль «Братья Карамазовы», Эфрос изменил тон на более сдержанный и как бы передоверил слово самому постановщику — Немировичу-Данченко. Подчеркнув, что только излагает в статье его взгляды. От себя он ограничился лишь тем, что «“Карамазовы” — одно из интереснейших коллективных созданий этого театра»[[743]](#endnote-705), хотя играть на сцене надо все-таки драмы, а не эпос.

Эта статья оказалась холоднее тех статей, которые Эфрос писал сразу после премьеры в 1910 году. Он тогда считал никчемным спорить на темы: можно ли передать сценически роман и оскорблена ли святыня Достоевского, потому что «все дело только в том, насколько театр оправдал свою смелость»[[744]](#endnote-706). Эфрос находил многие достоинства и многие недостатки, но утверждал, что такой спектакль-эксперимент поставить стоило. По оценке Немировича-Данченко, он писал «гораздо умнее»[[745]](#endnote-707) других, не понявших «всего того громадного и серьезного»[[746]](#endnote-708), охватившего в «Братьях Карамазовых» весь театр.

Последующий успех спектакля у публики, его прочное место в репертуаре МХТ, актерские работы В. И. Качалова (Иван), Л. М. Леонидова (Митя), И. М. Москвина (Снегирев), Л. М. Кореневой (Lise), М. Н. Германовой (Грушенька), В. В. Лужского (Федор Павлович Карамазов) и других уже составили ему бессмертную славу. Представлять его новой, одесской публике следовало так же проникновенно, как и «Вишневый сад» или «Мудреца». Того требовал и жанр просветительно-рекламной статьи. Не соблюсти это было некоторой бестактностью. Однако бестактность стала подчеркнутой на фоне обобщающей статьи Эфроса, той самой, в два «подвала» объемом. Она появилась первой, 17 мая 1913 года и называлась «Художественный театр. Вершина вершин».

Славословие сочетается в этой статье с серьезными вещами. «Теперь глазам одесской публики откроется вершина вершин, последний пока достигнутый предел театральных достижений»[[747]](#endnote-709) — {587} эта фраза никак не вяжется с представлениями о строгости, сдержанности и требовательности к себе Художественного театра, считающего свои поиски незавершенными.

Далее Эфрос, словно для подкрепления дела, стал писать о мировой славе «главного руководителя» театра Станиславского, чье имя и биография помещены немцами в некой «Золотой книге театра». Имя Немировича-Данченко, неизвестного немцам, но более чем известного Эфросу, по сути, появляется в его статье ближе к финалу, где речь заходит о формировании репертуара МХТ. «Если Станиславский — фантазия этого театра, то Немирович-Данченко — его мозг»[[748]](#endnote-710), — определяет Эфрос. Он признает «счастливое сочетание в этих двух лицах», полученное Художественным театром, но отказывается его рассматривать, потому что данная тема «слишком далеко завела бы»[[749]](#endnote-711).

Затем Эфрос, по его словам, набрасывает «в нескольких, самых хотя бы общих чертах образы главных героев Художественного театра». Фотографии и несколько строк, по-эфросовски мастерски написанные, представляют Станиславского, Качалова, Москвина, Леонидова и Лилину. Но среди них нет Немировича-Данченко, нет и Книппер-Чеховой.

Конечно, выбор и оценка — личное право критика, и нельзя было предъявлять Эфросу претензий. Немирович-Данченко понимал это право, подчинился ему и, как известно из его позднего письма, заставил подчиниться других. «Забываю, — писал он Эфросу по иному случаю, — как Вы из критика, совершенно не признававшего того-то и того-то, переменились в горячего апологета, забываю Ваши статьи в “Одесских новостях” к нашему приезду в Одессу, так возмутившие труппу, что я едва удержал ее от неприятной для Вас телеграммы»[[750]](#endnote-712). Возможно, что данное письмо Немирович-Данченко тоже не отправил Эфросу, только написал. Возможно, специально для истории.

Удивительно, но критика редко замечала режиссуру Немировича-Данченко, отдавая ему должное лишь в качестве литературного направляющего и авторитетного директора МХТ. Ему приходилось самому растолковывать и втолковывать свои режиссерские замыслы, пробы, находки, что он чаще всего и проделывал в частных письмах, или беседуя с представителями прессы, или сам публикуя предуведомления к предстоящей постановке.

В злополучной статье к гастролям МХТ в Одессе Эфрос писал о самом себе: «Не скрою, — вместе с Художественным театром проделали значительную эволюцию и мои личные художественные взгляды и вкусы». При этом Эфросу не удалось сохранить объективность и говорить о ценности двух течений в творчестве МХТ: от Станиславского, изучавшего при помощи студии искусство актера и давшего ему «систему», и от Немировича-Данченко, решавшего сценические задачи талантами труппы Художественного театра. Вероятно, он понимал это, но, слишком приблизившись к предмету изучения, попал под влияние одной из сторон.

В серии монографий о Художественном театре, его отдельных спектаклях и деятелях, выпущенных Эфросом под конец жизни, он уже не столько критик, сколько историк-мемуарист. Он пишет об ушедшем с грустью и академически спокойно.

Книгу Эфроса «Московский Художественный театр. 1898 – 1923», появившуюся после его смерти, Немирович-Данченко назовет «лебединой песней». В ней он нашел «целый ряд таких страниц, которые нельзя читать без большого волнения, без умилительных слез»[[751]](#endnote-713). Отрешившись от всех сложностей вместе пройденного пути, Немирович-Данченко назовет Эфроса «настоящим поэтом театра»[[752]](#endnote-714). Когда прах Эфроса проносили мимо Художественного театра, «траурно и торжественно звенели трубы оркестра, исполнившего марш из “Гамлета”»[[753]](#endnote-715).

Сближение Л. Я. Гуревич с Художественным театром произошло гораздо проще, чем у Эфроса: никакого противостояния вначале. Гуревич сразу же определила себя полной приверженницей нового театра, в котором ей захотелось участвовать практически.

В архиве Станиславского сохранилось письмо А. Л. Волынского от 14 апреля 1903 года, где тот рекомендует ему Гуревич, потому что она, журналистка «Северного вестника», пишет пьесу. Очевидно, тогда это не заинтересовало Станиславского. Настоящее же знакомство состоялось в апреле 1904 года, когда появились и ее первое письмо к Станиславскому, и ее первая статья о МХТ. В письме Гуревич просила о встрече для консультации по поводу той самой статьи.

{588} После встречи, в тот же день, Гуревич благодарила Станиславского и писала о полном их единомыслии: «Поверьте, что те идеи, которые Вы положили в основание своего дела и которые Вы так хорошо и просто развернули передо мною сегодня, близки и дороги мне бесконечно, — как душа Вашего театра, непосредственно захватившего с первых же впечатлений все мое существо»[[754]](#endnote-716).

Вслед за Художественным театром Гуревич в своих работах рассматривала все особенности его экспериментов, растолковывая их и легко критикуя за мелкие недочеты. Путь критика и театра был неизменно согласным, даже если обстоятельства складывались не совсем гладко.

Так, в 1912 году Гуревич задумала написать книгу о МХТ. Она обратилась к Немировичу-Данченко с просьбой допустить ее к архиву театра. Из его письма к Станиславскому известно, какие условия были поставлены будущему автору. «Я ей ответил, — признавался он, — что материалы к ее услугам, но одно дело — она напишет книгу, какую *ей* захочется, а другое дело — она поработает для книги, какая *нужна Художественному театру*, какая должна быть *историческою* и какую мы давно хотим выпустить»[[755]](#endnote-717). Контроль за исполнением задумывался довольно жестким: «Для последней ей надо жить в Москве и работать по нашим указаниям. И тогда театр даже войдет в соглашение с издателем в риске по изданию»[[756]](#endnote-718).

В то время жительница Петербурга, Гуревич согласилась на все условия, но не договорилась с издателем. Он не взял на себя оплату ее командировки в Москву. Книга не состоялась.

Зачем Немировичу-Данченко понадобилось столь твердое руководство критиком, наиболее близким к творческому направлению МХТ? Если вспомнить, что в эти годы Немирович-Данченко испытывал недовольство Эфросом, избирательно подходившим именно к разным линиям режиссуры внутри единого направления МХТ, то становится понятным, каких ошибок он опасался.

История Художественного театра в понимании Станиславского и в понимании Немировича-Данченко выстраивалась каждая на своем лейтмотиве. Вероятно, Немирович-Данченко потребовал бы от Гуревич их слияния, как требовал его в интересах «коллективного» творчества от Станиславского, считая это наиболее выражающим Художественный театр методом.

Важнейшим событием в профессиональной жизни Гуревич, конечно, была ее работа со Станиславским по редактированию «Моей жизни в искусстве». Свою задачу она видела в том, чтобы сгладить иные моменты, уговорить Станиславского упомянуть или дописать хотя бы несколько строк о тех лицах, которых он не называл, считая, что пишет о своей личной артистической жизни, подчиненной исследованию сценического творчества. Она же подходила к тексту как историк театра, желая равновесия и полноты.

Их взаимная попытка продлить сотрудничество по изданию следующей книги, «Работа актера над собой», окончилась для обеих сторон драматически. Гуревич отказалась, не выдержав обилия все новых и новых вариантов и дописок, предлагаемых Станиславским для усовершенствования рукописи.

Несмотря на это разочарование, Станиславский приветствовал Гуревич в день ее юбилея признательным письмом. По степени изучения театра во всех аспектах, по созданию дружеской группы петербуржцев вокруг МХТ Гуревич была идеальным театральным журналистом для Станиславского, и потому он с полной искренностью писал ей: «Вы являли собой пример того, чем должен быть истинный художественный критик — для театра, для его руководителей и артистов»[[757]](#endnote-719).

Кроме Эфроса и Гуревич близким к Художественному театру критиком был Петр Михайлович Ярцев. Однако при этой близости он умел сохранять независимость. Гарантией тому была его способность в первую очередь обращать внимание на новаторство в сценическом искусстве разных театров. Уже малейшие признаки новизны увлекали Ярцева и заставляли поддерживать то Художественный театр с его режиссерскими подходами к Чехову, Ибсену, Достоевскому, с его школой актерской игры, то Мейерхольда с его символизмом, условностью и театральностью.

От Кугеля Ярцев получил аттестацию «большого поклонника новых начал в искусстве и театре»[[758]](#endnote-720) за восхищение постановкой «Трех сестер» в МХТ. Не разделяя ярцевских убеждений, Кугель {589} вступал с ним в публичную полемику, но при этом регулярно печатал его статьи и рецензии у себя в журнале «Театр и искусство».

Направление реализма Художественного театра стало предметом их непримиримого спора в 1901 году. Ярцев приветствовал «искусство будней», открытое Художественным театром, вышедшее из самой жизни. Кугель понимал его как «будни искусства», с которыми надо бороться, потому что они лишают и сцену, и жизнь высоких идеалов. Их полемика отразила исторические процессы, проходящие на русской сцене рубежа XIX и XX веков.

Испытывая интерес и к Мейерхольду, и к Художественному театру, Ярцев прошел через опыт практической работы с ними обоими. У Мейерхольда в Херсоне были поставлены две пьесы Ярцева, пробовавшего себя в драматургии: «Волшебник» (1903) и «Брак» (1904). Тогда Мейерхольд, недавно ушедший из МХТ, отчасти используя его методы, был уже разведчиком иного театра.

В то же время 21 декабря 1904 года на сцене МХТ состоялась премьера ярцевской пьесы «У монастыря». Немирович-Данченко надеялся этой постановкой сделать шаг вперед — «выбиться из приедающегося реализма и угадать новый тон для новых авторов, включительно до Ибсена»[[759]](#endnote-721). Эксперимент провалился: Ярцев дал новый сюжет, но не новый тип драматургии.

Он вернулся к Мейерхольду, но уже в Петербург, в Театр Комиссаржевской, провел там целый сезон (1906/07) в должности заведующего литературным бюро и отчасти сорежиссера Мейерхольда («В городе» С. Юшкевича). Но и при такой тесной творческой связи Ярцев сохранил свободу взглядов и дал повод Мейерхольду писать об отсутствии «солидарности» между ними. Они «не сошлись в критике на Художественный театр»[[760]](#endnote-722).

Начались скитания Ярцева, его разочарование в театре вообще и возвращение веры в Художественный театр, который достиг следующей ступени познания актерского искусства и законов создания сценической жизни. Ярцев становится аналитиком этого явления и выступает с рядом статей, его разъясняющих и пропагандирующих.

В этом смысле значительна его статья 1912 года «О Московском Художественном театре. (К спектаклям в Киеве)», напечатанная в «Киевской мысли». Это не рекламная статья, а глубокий исторический обзор развития искусства русского актера от первых шагов, когда Н. И. Гнедич учил его французскому стилю игры, к М. С. Щепкину и А. Н. Островскому, формировавшим национальную русскую сцену, через блицвлияние немецкого театра мейнингенцев к самому Художественному театру, приступившему к следующему этапу развития школы русского сценического искусства в ее теории и практике.

В связи с проблемой эволюции сценического искусства Ярцев понимает неудовлетворенность МХТ «недостаточной гибкостью театральных натуральных форм»[[761]](#endnote-723) и вызванную этим попытку Станиславского сотрудничать с Мейерхольдом в Театре-Студии на Поварской. Но, видя коренную разницу их подходов к решению проблемы, он не сочувствовал этой совместной работе и радовался ее прекращению. Он приветствовал последовавший за этим опыт Станиславского в «Драме жизни» Гамсуна, в котором тот покончил с «неприятным» и «манерным», но модным понятием «стилизация» и достиг «опрощения» или «стиля реального искусства высшей простоты»[[762]](#endnote-724).

Отсюда Ярцев прослеживал движение к утонченному реализму актерской игры в «Месяце в деревне» Станиславского и постижению «духа гениальности» Достоевского в «Братьях Карамазовых» Немировича-Данченко[[763]](#endnote-725).

С 1912 по 1914 год Ярцев опубликовал серию «Театральных очерков», посвященных отдельным проблемам современной сцены, которые разбирал, имея критерием Художественный театр и занятия Станиславского в Первой студии. Здесь самой важной для понимания позиции Ярцева является статья «Новая школа актерской игры. Новая техника», толкующая принципы «системы» Станиславского[[764]](#endnote-726).

Через Гуревич Станиславский передавал Ярцеву и сам писал ему благодарности за его статьи, приглашал бывать в студии. Он чувствовал в театральном критике своего единомышленника. «Меня взволновало и смутило очень Ваше письмо, — отвечал Ярцев. — Если что-либо в том, что я писал о театре, показалось Вам близким, то это потому, что оно Вам принадлежит, отражает то, {590} что Вы делаете в театре. В том же, что Вы делаете, — все будущее русского театра и все, что в настоящем есть в нем настоящего. Нет заслуги увидеть это, потому что этого нельзя не видеть»[[765]](#endnote-727).

Особое доверие оказал Станиславский Ярцеву, позволив ему присутствовать на собственной репетиции сцены Кавалера и Мирандолины — О. В. Гзовской из «Хозяйки гостиницы», происходившей в студии, а не в Художественном театре, что говорит о включении Ярцева в круг посвященных в новейшие искания. Немирович-Данченко, ревнуя, упрекал Станиславского, что в искусстве тот больше верит Ярцеву, чем ему.

Ярцев стал последователем идей Станиславского, но это не сковало его театроведческую мысль. За отдельным явлением он видел театральный процесс и, повинуясь своему дару провидения, определял Художественный театр и самого Станиславского как одно из звеньев общего прогресса. Он предсказывал неизбежную смену направлений: «Театр новой актерской игры, который придет на смену Московскому Художественному театру, придет от Станиславского, но он не будет прямым развитием того, что есть Московский Художественный театр. В нем даже предчувствуются вещи этому театру противоположные»[[766]](#endnote-728).

Ярцев уже знал, что эпоха Художественного театра и Станиславского в чистом ее виде заканчивается. Будет ли последующая ступенью выше, он не брался предсказывать. Мерещился ли ему впереди новый самостоятельный Вахтангов, или Михаил Чехов, или кто-то совсем иной, подсказанный профессиональной фантазией театрального критика, — неизвестно. Одна из последних записей Станиславского, касавшаяся Ярцева, — его новый адрес: «333 дружина ополчения», сделанная в записной книжке 1915 – 1916 годов. Затем последовала ярцевская эмиграция.

### 3

В 1933 году, беседуя с советскими драматургами и критиками, Немирович-Данченко нарисовал перед ними картину расстановки критических сил вокруг Художественного театра в прежние годы. Он говорил: «В дореволюционную эпоху яркие воспоминания в отношениях между Художественным театром и рецензентами вертятся около имен: в Москве — Игнатова (“Русские ведомости”), Ракшанина, Потресова-Яблоновского, Дорошевича и в огромной степени Эфроса. Еще некоторое время — Флёрова (Васильева) до его смерти (года два). В Петербурге — прежде всего Кугель, враг Художественного театра, и другие “ругатели”: Беляев, Суворин. Всем известно отношение Кугеля к Художественному театру, оно всегда было отрицательное. Между прочим, однако, спустя лет 10 – 12 Кугель переменил свое мнение, по крайней мере по отношению к чеховским спектаклям. Суворин еще не так, а был такой Беляев в “Новом времени”, который резко относился к Художественному театру. Потом о театре писали уже очень и очень многие, не принадлежащие к профессиональным театральным критикам. Очень много писал Л. Андреев»[[767]](#endnote-729).

Перечитывая старые статьи и рецензии, убеждаешься, что за малым добавлением это и есть главные фигуры на ратном поле русской театральной критики начала XX века. В удаляющейся вглубь времени перспективе за ними видны вторые лица: С. С. Голоушев, Э. А. Старк, К. И. Арабажин, В. А. Ашкинази, С. Б. Любошиц, Ю. И. Айхенвальд, С. С. Мамонтов, А. В. Амфитеатров и другие, писавшие о Художественном театре с одобрением или нет, но отстаивая свои концепции.

К названному Немировичем-Данченко Леониду Андрееву следует прибавить еще имена того же творческого круга и той же значительности: М. Горький, Андрей Белый, Д. С. Мережковский, А. Н. Бенуа.

Остановившись на определенных именах, Немирович-Данченко имел в виду своеобразные отношения с каждым из них. Архивные документы позволяют до некоторой степени полноты восстановить их. Итак, первым числится И. Н. Игнатов. Он прошел жизненную школу русского интеллигента в главных ее «обучающих» местах, какими сам считал тюрьму, ссылку, службу в земстве и журналистику. Ко времени появления Художественного театра был уже ведущим журналистом либеральной газеты «Русские ведомости». Школа жизни осталась позади, но он ее не забывал, что наносило отпечаток на его театральную критику.

{591} О Художественном театре Игнатов стал писать сразу. Он отнесся к нему заинтересованно и сочувственно, хотя и не всегда до конца понимал тонкости его сценических задач. Так, Немирович-Данченко считал, что новшества «Чайки» им недопоняты. Из‑за этого он припечатал его фразой: «Бедный Игнатов, он всегда теряется, раз пьеса чуть-чуть выше шаблона»[[768]](#endnote-730). Фраза эта из частного письма к Чехову теперь неизменно сопутствует биографии Игнатова в разных изданиях.

Однако Игнатов проявил большую чуткость к замыслам Художественного театра, воплощенным в постановке «Юлия Цезаря», и разгадал их. Этим он порадовал Немировича-Данченко, который интересовался его рецензиями и ценил его присутствие в зрительном зале.

Чем дальше, тем больше Игнатов становился проповедником искусства МХТ. Этим замечательна его статья «Десятилетие Художественного театра». В ней он отмечает, что театр не только оправдал свое название «художественный» в творчестве, но и занял реальное место в жизни интеллигенции. А «Чайка» по прошествии лет — «выросла в значение события», и «за ней последовали другие аналогичные пьесы, имевшие такой же блестящий успех»[[769]](#endnote-731), сам же МХТ повлиял на всю русскую сцену.

Не могла не запомниться Немировичу-Данченко эволюция взглядов на Художественный театр Н. О. Ракшанина. На четвертом году существования МХТ тот чистосердечно признался: «Я присматривался к работе этого театра с тайным озлоблением, следя за его успехами, как следят за успехами врага»[[770]](#endnote-732). «Вражеская» позиция Ракшанина объясняется до некоторой степени эпизодами его собственной биографии.

Популярный беллетрист и журналист, автор комедий «В плену», «Ловушка», драмы «Порыв», он был соседом Немировича-Данченко на афише Малого театра 1890‑х годов. В отличие от Немировича-Данченко, тогдашнее состояние Малого театра, очевидно, не вызывало в нем стремления к реформе сценического искусства, и потому он не сочувствовал ей при первых опытах Художественного театра. В возникшей между театрами «распре» он был на стороне Малого театра и писал, что появившийся новый московский театр, вероятнее всего, останется купеческой затеей.

О Ракшанине знали, что «страстность вводила его в ошибки, диктовала иной раз оценки, с которыми можно было горячо спорить»[[771]](#endnote-733). Но отзывчивость и честность натуры заставили его убедиться в том, что Художественный театр есть прогрессивное для сцены «идейное дело»[[772]](#endnote-734). Он превратился не только в сторонника, но и активного заступника МХТ.

Его спектакли открыли Ракшанину истинный смысл профессии режиссера в ее новом назначении, в ее «внутреннем содержании»[[773]](#endnote-735), и он осуждал тех актеров и театралов, которые, не понимая этого, видели лишь внешнюю, «обстановочную» сторону дела.

Внутри Художественного театра отзывы Ракшанина не проходили без внимания, чему доказательством служат упоминания о них в письмах О. Л. Книппер к А. П. Чехову. Оставаясь пристальным наблюдателем искусства МХТ, Ракшанин мог бы и дальше быть одним из аналитиков его экспериментов, но слишком рано умер — в 1903 году. На венке ему от Художественного театра были слова — «благороднейшему другу театрального искусства»[[774]](#endnote-736).

Вслед за Ракшаниным Немирович-Данченко вспомнил С. В. Яблоновского. Тот писал о театре в «Русском слове» начиная с 1901 года и до своей эмиграции после Октябрьской революции. Газета, принадлежащая И. Д. Сытину и ведомая В. М. Дорошевичем, была авторитетна, и авторитетно было в ней слово Яблоновского. Он говорил о Художественном театре много и свободно. Свободно в том смысле, что не чувствовал себя связанным ранее высказанными суждениями.

Примечательна его статья 1908 года к десятилетию существования МХТ, когда впервые подводились итоги. Яблоновский назвал свою статью «Юбиляры и триумфаторы». Все в ней было неоднозначно. Заглавие наводило на мысль, что «юбиляров» среди художественников нет, а есть одни «триумфаторы», в конце же все оказывалось наоборот.

С точки зрения Яблоновского, «юбилярами» могут быть лишь великие актеры и искусство с традициями, чего в Художественном театре не наблюдается. Яблоновский не был оригинален, разделяя мнение тех, кто, как Кугель, считали, что актерская индивидуальность подавлена в этом театре режиссерской волей, а то и вовсе отсутствует. Поэтому для Яблоновского Художественный театр — всего лишь дерзкий юноша — «триумфатор», поднявшийся над «театром просто», театром {592} без новаций, где без затей играют великие артисты, на самом деле достигающие таких вершин, каких не бывает в МХТ.

Казалось бы, сводя такими рассуждениями на нет права юбиляра на признание, Яблоновский дает ему неизмеримо большие права на это и как раз по части творческой индивидуальности, которую неожиданно трактует широко и принципиально по-новому. «Но где вы найдете большую индивидуальность, чем Художественный театр? — спрашивает он. — Не артисты его, а весь он во всей совокупности? Он весь свой, всегда иной, всегда равен самому себе, не похож ни на какой иной. Вот в чем его смысл, значение и оправдание»[[775]](#endnote-737).

Яблоновский в той же статье признается, что сам под влиянием Художественного театра «занимался переоценкой ценностей», что, намереваясь «протестовать» против него, находил в нем что-то интересное. Яблоновский уловил возникновение нового положения своего как критика относительно театра: «Театр просто служит мне, а Художественный театр, с дерзостью, с огромным самомнением, заставляет меня, всех служить ему». К подобной откровенности могли бы присоединиться и Эфрос, и Ракшанин, и другие.

Однако Яблоновский не представлял собой театрального критика, какой нужен был Художественному театру. В нем гораздо больше было публициста, готового связать свою реакцию с сиюминутным общественным событием, забыв обо всех прочих началах. По этой причине он мог доставлять МХТ неприятности. Последнее случалось, когда тот публично обвинял театр в якобы антиобщественных поступках. Известны два таких случая, не оставленных Художественным театром без внимания. Это были открытые письма Яблоновского, напечатанные в «Русском слове». Первое — в 1905 году по поводу постановки «Детей солнца». Второе — «Господам Художественному театру» в 1908 году, на следующий день после торжества десятилетия. Второе письмо было вызвано возмущением Яблоновского тем, что МХТ не отменил празднования, которое, таким образом, происходило в один день с прощанием с умершим любимцем Москвы артистом Малого театра А. П. Ленским.

Немирович-Данченко объяснял оба выступления Яблоновского единственной причиной. «Что Вы нас не любите — это мы знаем давно. Именно не любите. Вы признаете наши заслуги, но скрепя сердце. Это ведь всегда чувствуется. <…> Вчера же Вы выступили с обвинением нас в бестактности. И это не в первый раз. Я помню, что после представления “Детей солнца” Вы тоже обвиняли нас в непонимании “момента”. И тогда, как и теперь, Вы усиленно прибегали к восклицательным знакам и многоточиям, как яркому выражению особенного душевного напряжения»[[776]](#endnote-738), — писал он ему.

Немирович-Данченко соглашался с тем, что Яблоновский имеет право на различие художественных вкусов с театром, но не признавал за ним права очернять его, подозревая в политических подстрекательствах или равнодушии к памяти Ленского.

После письма Немировича-Данченко (хотя оно известно лишь в черновиках, и трудно сказать, было ли отправлено) или выраженного каким-то иным путем возмущения МХТ, 19 октября 1908 года Яблоновский напечатал в харьковском «Южном крае» статью «О Ленском и Художественном театре». Она до некоторой степени носила характер отступного. Яблоновский подтвердил, что в день юбилея МХТ «всей труппой» провожал гроб с телом Ленского на Брянском вокзале. Еще раз он подтвердил свое признание искусства Художественного театра.

Пересказывая юбилейные речи Станиславского и Немировича-Данченко, присоединяясь к ним, Яблоновский писал об итогах деятельности МХТ: «Осталась любовь к делу, интенсивность исканий, стремление от форм законченных и заставших к новым, предчувствуемым. Таким именно и принимаю я Художественный театр. Это и ценю в нем». Однако же это высказывание нисколько не делало Яблоновского сторонником направления искусства МХТ. Он приветствовал только его умение работать.

Поправка Яблоновского в харьковской газете не повлияла на отношение общественности к произошедшему между ним и Художественным театром. В «Голосе Москвы» от 26 октября 1908 года промелькнуло извещение о том, что раут в честь юбилея МХТ в Литературно-художественном кружке отменяется. Одна из причин та, что члены театра не придут, не желая встречи с одним из {593} директоров кружка — журналистом, «некорректное поведение которого по отношению к деятелям Художественного театра давало повод» им так поступить.

Продолжая писать о Художественном театре, Яблоновский стал объективнее. В рецензии на «Ревизора» он констатировал, что МХТ разрушил традицию, но не дал чего-либо взамен, хотя и внес в постановку «очень много интересного и яркого, и дерзкого»[[777]](#endnote-739). «Месяц в деревне» вызвал его «горячие похвалы» и покорил его своей «красотой», «гармонической стройностью», которые не могли нарушить даже «отдельные изъяны»[[778]](#endnote-740).

Станиславский, как все люди театра, был грешен объяснять «ряд хвалебных статей» Яблоновского, последовавших в сезоне 1909/10 года, вполне прозаически: критику «стали посылать по 4 контрамарки на генеральные репетиции»[[779]](#endnote-741). На деле поворот Яблоновского к Художественному театру вызвали другие новейшие открытия современной режиссерской сцены. Они напугали его тем, что окончательно лишают актера индивидуальности, превращают его в символ голой театральной идеи. Отступая перед этим, с его точки зрения, разрушительным явлением, Яблоновский опубликовал статью под названием «Битва окончена».

В театре нет больше «буйных сектантов», писал он, подразумевая прежний МХТ и его отрицание Малого театра как собирательного образа устаревшей сцены. Теперь Малый театр отошел от своей косной «неподвижности», а в Художественном — созрел ряд актерских дарований. Спорить больше не о чем. Опасность угрожает в будущем обоим театрам одинаково, как и их сторонникам. «Скоро все мы, — предрекал Яблоновский, — окажемся правоверными по отношению к вновь народившимся словам и формам»[[780]](#endnote-742). Этого он опасался.

В 1914 году, к десятилетию со дня премьеры «Вишневого сада» и последнего появления Чехова на публике, Яблоновский написал Художественному театру совершенно замечательное письмо. Настроение того вечера и любовь к Чехову он и через годы ощущал волнующими и переживал их в едином ключе с Художественным театром. Это письмо символически завершает эволюцию отношения критика к театру, когда-то ему неблизкому.

«Сегодня день воспоминаний, таких грустных и в то же время светлых, — писал он. — <…> Как все это живо в памяти:

Прекрасный, благоуханный “Вишневый сад”, любовь, отовсюду нахлынувшая на нашего дорого писателя; его пребывание среди нас, — весь этот праздник. Но праздник, на котором звучал все сильнее траурный марш. <…>

Болезнь не позволяет мне быть с Вами сегодня, в обаянии Чехова, в обаянии Вишневого сада, но мне так нужно быть с Вами, хотя бы посредством этих строк, передающих бедно и неполно мои переживания.

Хочется крепко пожать Ваши руки»[[781]](#endnote-743).

Довольно остро начались отношения Художественного театра с другим критиком — знаменитым журналистом В. М. Дорошевичем, увенчанным званием «короля фельетона». Театр был лишь маленькой точкой на широком поле современной жизни, куда он прилагал свои силы. О театре он писал не как о сценическом искусстве, а как о явлении жизни и потому с трудом может быть отнесен к разряду театральных критиков в понимании специфики этой профессии. В подопечной ему газете «Русское слово» он предоставлял роль рецензента Яблоновскому, писавшему из номера в номер. Сам же обращался к читателям с фельетонами о театре в выдающихся случаях. А стиль его критики не выходил из рамок беллетристических.

Таким незаурядным поводом было рождение Художественного театра. Дорошевич встретил его фельетоном, довольно обидным для новорожденного, — «На кончике пера»[[782]](#endnote-744). Демократу по убеждениям, знатоку жизни всех сословий российского общества Дорошевичу предвзятость помешала серьезно всмотреться в открывшийся в Москве новый театр, раз его основал представитель купечества. «Я не верю “в купца” даже самого полированного», — с апломбом заявил он. Не воспользовавшись псевдонимом Станиславский, он открыл в фельетоне имя «московского первой гильдии купца г. Алексеева», что было весьма бестактно.

Как бы ни была неудачна постановка «Венецианского купца» Шекспира, ставшая предметом фельетона, развязно было переходить на личности. Вероятно, Дорошевич оскорбил Станиславского, {594} если можно так сказать, на всю жизнь. Тот не вспомнил его имени, когда писал в «Моей жизни в искусстве», что пресса выставляла его «купцом-самодуром» при открытии Художественного театра. Многие журналисты и репортеры, как и Дорошевич, ошиблись в тот момент.

Когда с Художественным театром все более или менее прояснилось, Дорошевич выступил с сочувственным делу МХТ фельетоном «Сектанты»[[783]](#endnote-745). Он вмешался в театральную дискуссию, поддержав прогрессивное явление. Ничтожной роли режиссера в старом театре он противопоставил его настоящее творчество в новом. Он уверял, что Станиславский вовсе не диктатор, что все обсуждается сообща, есть устав и так далее. «Мне симпатичнее эти увлекающиеся, страстные сектанты, эти раскольники Станиславовского скита, чем неподвижные, ожиревшие, обрюзгшие в своем величии жрецы искусства», — признавался он, приглядевшись поближе.

К прежней теме пагубности прикосновения «купца» к искусству Дорошевич вернулся в 1902 году, когда из МХТ ушел режиссер А. А. Санин. В фельетоне «Искусство на иждивении»[[784]](#endnote-746) он уверял, что во всем виноват С. Т. Морозов, что он решал, кто может быть пайщиком перестраиваемого по-новому «Товарищества МХТ». Все стороны и все тонкости происходящего, очевидно, не были известны Дорошевичу, так как он не называл одновременно ушедшего В. Э. Мейерхольда и других артистов. Дорошевич был охвачен пафосом демократической идеи, что искусство есть «общественная потребность», следовательно, «чем дальше от меценатов — тем для искусства лучше»[[785]](#endnote-747).

В 1908 году, считая, что в последнее время о Художественном театре было напечатано много неправды, Дорошевич послал к Немировичу-Данченко корреспондента С. П. Спиро «за истиной»[[786]](#endnote-748). Вслед за этим в «Русском слове» 18 ноября появилась беседа с Немировичем-Данченко, получившим возможность рассказать о принципах готовящейся постановки «Ревизора».

Дорошевич оказал весьма серьезную поддержку Немировичу-Данченко в еще более важный момент. В 1910 году, за два дня до премьеры «Братьев Карамазовых» Достоевского, он снова послал к нему того же корреспондента Спиро для беседы. Немирович-Данченко смог во всей полноте изложить свой режиссерский замысел и подготовить зрителей и прессу к восприятию необычного спектакля, длящегося два вечера подряд.

Немного ранее этого события Дорошевич напечатал в «Русском слове» фельетон «Гамлет. (Московская сказка про белого бычка)», впоследствии ставший знаменитым. Темой его было сотрудничество Художественного театра с английским художником и режиссером Гордоном Крэгом, приглашенным Станиславским. Неудовлетворенный современным сценическим искусством, Крэг мечтал заменить актера марионеткой в том случае, если тот не сумеет играть, как она, выражая лишь страсть, но не психологию человеческой индивидуальности. Обескураживал Крэг и своим толкованием Шекспира. Его новаторские идеи воспринимались большинством окружающих с насмешкой. Такое же отношение к ним высказал в фельетоне Дорошевич. Не верил в Крэга и Немирович-Данченко.

Однако фельетон Дорошевича заинтриговывает не столько содержанием, сколько временем своего появления в печати: 12 сентября 1910 года, именно тогда, когда никакой работы над «Гамлетом» не велось, а главных ее участников, Станиславского и Крэга, не было в Москве. Дело было отложено из-за длительной болезни Станиславского, находившегося в Кисловодске.

Вероятно, кто-то из малочисленных участников бесед с Крэгом в феврале-марте 1910 года посвятил Дорошевича в постановочные тайны и атмосферу необычайных замыслов. Остальное было результатом литературного таланта журналиста. То, что при всем том сам театр был заинтересован в появлении подобного материала в прессе в данное время, очевидно. Абсурдная картина работы над Шекспиром заставляла обратить все надежды начинающегося сезона на реальную, здравую работу над романом Достоевского.

Вырезку фельетона Дорошевича Станиславский поместил в конверт с надписью: «Разные разности», в котором имелся раздел — «Пошлости».

В случае с поддержкой «Братьев Карамазовых» Дорошевич становился лишь действующей силой в театральной политике. Художественной же оценкой постановки занялся на страницах «Русского слова» Яблоновский. Ему дана была полная свобода подвергнуть первый вечер «Братьев {595} Карамазовых» жесточайшему осуждению за несостоятельную, по его мнению, идею сделать из романа спектакль. Второй вечер, напротив, вызвал восторг Яблоновского сценой в «Мокром» и игрой Л. М. Леонидова в роли Мити.

Так вершили театральную политику те рецензенты, которые сразу или постепенно, но приходили к признанию значения реформаторской деятельности Художественного театра для русской сцены. Еще одним из них в списке Немировича-Данченко назван С. Ф. Флёров (Васильев). В мемуарах «Из прошлого» он писал о нем: «Этот критик отличался редкой независимостью и устойчивостью»[[787]](#endnote-749). Он шел против общего мнения о пьесе или спектакле, спокойно доказывая свое, и через некоторое время оказывался правым.

Будучи много старше основателей МХТ, Флёров принадлежал к предыдущему поколению людей театра и потому, естественно, в первую очередь был летописцем императорской Малой сцены. Там он встретился с драматургией Немировича-Данченко и отнесся к ней одобрительно.

Знакомство Флёрова со Станиславским началось еще со спектаклей Общества искусства и литературы. С тех пор Флёров стал для Станиславского единственным авторитетом среди театральных критиков. Он ценил его эрудицию в области театра не только отечественного, но и европейского, каким сам очень интересовался.

При полном почтении к Флёрову Станиславский чувствовал себя с ним свободно, мог спорить и не соглашаться с его суждениями. Флёров платил ему той же искренностью, оставляя за собой право на откровенность: «<…> Вы <…> знаете, как я Ваш театр люблю (хотя и разношу, когда следует <…>)»[[788]](#endnote-750).

Флёров любил точность и «разносил» за ее отсутствие. Так, он возмутился тем, что Художественный театр в телеграмме к Гергарту Гауптману назвал себя «народным» театром и благодарил его за то, что «обязан своею известностью исполнением ваших несравненных шедевров»[[789]](#endnote-751). Речь шла о пьесах «Потонувший колокол» и «Одинокие» в репертуаре театра, тогда еще называвшегося Художественно-Общедоступным.

Флёров не только считал ошибкой перевод на немецкий язык слова «общедоступный» как «народный», но, главное, протестовал против его содержания. Он считал, что Художественный театр — «крайняя противоположность ему. Это театр литературный. Так ему и следует называться. Это театр для образованнейшей части московской публики»[[790]](#endnote-752). Доказательство тому он видел в характере исполнения пьес Чехова — «Чайки» и «Дяди Вани». Позднее он очень одобрил, что на гастролях в Крыму театр «всегда благоразумно» именовал себя «просто “Художественным”»[[791]](#endnote-753). Возможно, что к этому принципиальному шагу переименования подвигнула МХТ и флеровская критика.

Так же Флёров уточнял: Художественный театр должен помнить, кому он на самом деле «обязан своею известностью», вовсе не Гауптману, а «Царю Федору Иоанновичу» А. К. Толстого. Это был колкий упрек в отсутствии патриотизма.

Но подобные ошибки театра не заслоняли от Флёрова его истинное значение, и он писал о нем со всей определенностью: «Художественный театр будит нашу художественную жизнь. Мы видим воочию сбывающееся на нем пробуждение театрального искусства от мертвящего сна театральной рутины»[[792]](#endnote-754).

В первые же сезоны Флёров оценил реформаторские действия МХТ в области организации театрального дела и приводил их в пример Малому театру. Циклом из пяти статей, появившихся в «Московских ведомостях» летом 1900 года и озаглавленных «В чем дело?», Флёров ответил на злободневный спор театральной общественности об «антагонизме» Малого и Художественного театров.

Он доказывал, что Художественный театр не выступает против Малого, а следовательно, «антагонизма» в отношениях, предусматривающего две стороны столкновения, нет. Есть неудачные постановки Малого театра, есть недопонимание им роли режиссера и «выезжание»[[793]](#endnote-755) на актерах. Сохранился старый взгляд на актера как хозяина сцены. Писал он и о больших материальных средствах казенной сцены, которыми она не умеет распорядиться, и о том, что артисты-«премьеры» препятствуют работам А. П. Ленского в Новом театре, а они-то и подталкивают Малый театр к переменам. Флёров подчеркивал выигрышное положение Художественного театра по сравнению {596} с Малым: он начинал свой путь свободным от болезней императорской сцены. Поминал Флёров и о том, как Немирович-Данченко предлагал реформировать Малый театр, но поддержан не был.

Эти пять статей, написанные ради Малого театра, снимали остроту конфликта, касались сути и необходимости преобразования русской сцены и потому были полезны и для Художественного театра. «Низко кланяюсь Вам за высказанную правду, за смелые и чрезвычайно талантливые статьи»[[794]](#endnote-756), — писал после них Флёрову Станиславский.

Свидетель лишь первых сезонов Художественного театра, Флёров дал и одно из первых определений его режиссуры: «Режиссерская часть прямо удивительна своим творчеством, клокочущим, как источник Нарзана, своею вдумчивостью, изобретательностью, последовательностью»[[795]](#endnote-757). Быть может, этим еще мало что сказано, но начало анализа режиссерского дела заложено признанием, что оно — творчество.

Флёрову было дано видеть и перспективу творческого процесса в ее исторической неизбежности. Основываясь на знании смены эстетических школ в европейском искусстве, он не делал исключения из того же правила для русского театра. «Идея Художественного театра останется и всегда найдет себе последователей, — писал он, — пока не появится нового течения искусства, перед которым Художественный театр замуруется в свой собственный кодекс, как Гораций после Аристотеля, Буало после Горация, Лессинг после Буало, Виктор Гюго после Лессинга, Дюма-сын после Гюго. Но до этого еще далеко»[[796]](#endnote-758).

Флёров ошибался лишь в одном — следующий этап появления новых течений был не так далеко, как он думал. С мыслями о нем Флёров входил в число самых исторически проницательных театральных критиков, таких как Ярцев или Яблоновский, хотя и представлявших себе будущее положение МХТ по-разному: то ли это творческий скит, то ли стан мэтров.

Пока же с Флёровым, с его статьями было связано особое время, которое Станиславский окрестил — «весна нашего театра, самый благоуханный и радостный период его молодой жизни»[[797]](#endnote-759). Пик этого настроения — апрель 1900 года, гастроли Художественного театра в Крыму, поездка ради встречи там с Чеховым. Исполнил свое намерение и Флёров: приехал в Севастополь, чтобы своими глазами увидеть и театр на гастролях, и Чехова. Последовать за ними в Ялту из-за слабости здоровья он не смог, но все-таки описал свои впечатления от переживаемой недели в Севастополе для «Московских ведомостей». Ровно через год самого Флёрова уже не стало. Невыполненным осталось его желание собрать и издать все, что написал о Художественном театре: «Тогда сразу станет ясным, что он переносит с собою в XX столетие»[[798]](#endnote-760).

Последнюю службу свою Художественному театру Флёров сослужил перед самым своим концом. Теперь он заочно последовал за ним на его первые в жизни гастроли в Петербург (февраль – март 1901). Регулярно получая вырезки петербургских рецензий, он анализировал их и печатал в «Московских ведомостях» критические обзоры. Ему было ясно различие в подходах москвичей и петербуржцев. Московские зрители, по его мнению, уже «усвоили новую эстетику МХТ»[[799]](#endnote-761), а петербургские — еще нет, и хочется им прийти на помощь. Исполнение же «Дяди Вани» и «Доктора Штокмана» привело петербургскую критику в растерянность. «Мне кажется, что петербургская печать долго еще не установит своей точки зрения на новое художественное явление, совершающееся перед ней»[[800]](#endnote-762), — предсказывал он.

Быть может, уход из жизни Флёрова был первой потерей Художественного театра — потерей мудрого критика.

Вероятно, по контрасту к флеровской благожелательности Немирович-Данченко вспомнил петербургских критиков, лишенных именно этой черты по отношению к Художественному театру: А. Р. Кугель — «враг», Ю. Д. Беляев и А. С. Суворин — «ругатели». На «суворинскую клику», на «нововременский» прием, «площадную»[[801]](#endnote-763) ругань Кугеля жаловался Станиславский. О Беляеве он уверял, что никогда его не читал и не будет читать.

Причиной раздражения петербургских критиков была их собственная сценическая практика. У каждого имелся идеал своего театра. От московских рецензентов они отличались тем, что были {597} сами либо драматургами небольшой руки, либо основателями и владельцами театров, а то и теми и другими, как Суворин. Московские же критики, исключая Ракшанина, принадлежали к роду свободных от театральных дел журналистов.

Суворин являлся одним из создателей Театра Литературно-художественного общества, который просуществовал с 1895 по 1917 год. Влияние Суворина было там настолько велико, что в просторечии театр именовался не иначе как Суворинский. Репертуар его был неоригинален: преимущественно составлен из классики и пьес современных, не слишком глубоких авторов вроде И. Н. Потапенко, В. А. Рышкова и Ю. Д. Беляева. Зато актеры в труппе бывали знаменитые и разнообразные: от исконно россейской П. А. Стрепетовой до европеизированной Л. Б. Яворской, от неврастеничного П. Н. Орленева до манерного В. П. Далматова. Режиссером же бывал Е. П. Карпов, известный тем, что при всей любви к Чехову провалил «Чайку» в Александринском театре, режиссер крепкий и бытовой.

В Суворинском театре играла и актриса З. В. Холмская — жена Кугеля, вместе с которой тот в 1908 году основал пародийный сатирический театр «Кривое зеркало» (1908 – 1928). Театр был в своем роде замечательный, но жанра по значимости несравнимого с МХТ. Это не мешало Кугелю произвести в 1916 году небольшой скандал в театральных кругах, заявив, что «“*Кривое зеркало” стоит безусловно выше Художественного театра*, и только тем, которые слепо молятся ему, это непонятно и неуяснимо»[[802]](#endnote-764). Оппоненты только руками развели, обескураженные полным отсутствием у Кугеля критериев.

Суворин как театральный конкурент изначально установил неприятельские отношения с Художественным театром. Он познакомился с ним еще до его открытия, побывав на репетициях «Царя Федора Иоанновича» и «Чайки». Его восторг от мизансцен Станиславского, радость за возрождение пьесы Чехова внушали Немировичу-Данченко надежду на то, что Суворин станет другом нового театра. Однако, вернувшись в Петербург, тот обнаружил обратные чувства.

Мало этого, он позаимствовал толкование «Царя Федора» для постановки его в своем театре с П. Н. Орленевым в главной роли. Свидетельство тому — рецензия, напечатанная в «Курьере» 4 ноября 1898 года. Некто, скрывшийся под псевдонимом Зритель (слишком распространенным, чтобы утверждать, кто именно) ездил в Петербург смотреть «Царя Федора» в Суворинском театре и пришел к выводу, что иной интерпретации пьесы, которую, хвалясь, обещал Суворин после посещения репетиций в Художественном театре, на самом деле у него нет. Орленев даже повторяет интонации Москвина. «Чем дальше шло действие, тем яснее становилось впечатление, что я присутствую на повторении того же царя Федора, виденного мною в Москве», — поражался Зритель. Правда, он заметил одну самостоятельную деталь — живую лошадь, на которой гонец въезжал на сцену.

После премьеры «Чайки» отношения с Сувориным совсем испортились из-за того, что его газета «Новое время» выразила недоверие сообщению об успехе спектакля, о котором Немирович-Данченко телеграфировал лично Суворину, не для прессы. Получилось, что Художественный театр сам себя рекламирует. Просьба Немировича-Данченко, чтобы в таком случае «Новое время» привело отзывы о премьере московских газет, не была исполнена.

Ведение дальнейшей суворинской политики против МХТ было возложено на Беляева с его во многих случаях раздраженными отзывами о постановках художественников.

Идеалом Беляева был другой театр — изящный, легкий, стилизованный под тот или иной жанр либо историческую эпоху, с актерами, блистающими в своих ролях. Для этого театра он сочинял пьесы: мелодраму «Псиша», «фантастическую историю» «Красный кабачок». Обе вещи с сюжетами из артистического мира. «Псиша» — про актрис и офицеров царствования Павла. «Красный кабачок» удостоился постановки Мейерхольда в декорациях Головина на Александринской сцене (1911).

Во время первых гастролей МХТ в Петербурге (1901) мнения Беляева и Кугеля были близки. Они сводились к противопоставлению режиссуры Художественного театра его якобы не талантливой труппе. Сошлись они и в том, что чеховские спектакли («Дядя Ваня», «Три сестры»), как ни критикуй, поставлены с подлинным умением (Беляев), что все исполнители в них заняты {598} не столько своими ролями, сколько передачей чувств и мыслей автора, что и составляет секрет успеха (Кугель). На эту «маленькую особенность»[[803]](#endnote-765) Кугель советовал обратить внимание всем театрам для своей пользы.

В связи с гастролями МХТ Кугель писал о соперничестве двух столиц в области культуры. Кугель становился на сторону петербургских статистиков, доказавших при помощи подсчетов, что в Петербурге больше учреждений культуры, и смеялся над эмоциональным, без точных данных патриотизмом критиков-москвичей, утверждавших приоритет Москвы. Он заявил: «Беспристрастное слово новый театр должен выслушать из Петербурга, и, судя по тем отзывам, которые появились в петербургских газетах, это слово и будет сказано»[[804]](#endnote-766).

Сам Кугель сказал здесь свое слово, признав новаторством Художественного театра, уже оказавшим влияние на театральный мир, особенные черты его режиссуры, а именно — «установление принципа режиссерской власти», но не в качестве административной, а во «всем плане постановки», во «всем толковании произведения»[[805]](#endnote-767). Другой заслугой МХТ Кугель назвал несомненное обновление репертуара.

Ни Беляев, ни Кугель не могли спорить против очевидного: свершившейся за три сезона победы режиссерского театра над актерским, что на русской сцене впервые произошло в Художественном театре. Но в каждом отдельном случае они продолжали высказывать сомнения в нужности такой победы. Беляев зачастую критиковал, с его точки зрения, напрасные мудрствования режиссуры, а Кугель постоянно возвращался к теме угнетенных постановщиком актерских индивидуальностей. Солидарен с ними был сам Суворин.

Отзываясь на гастрольные спектакли МХТ 1901 года крошечной заметкой «Кстати»[[806]](#endnote-768), он уверял, что режиссер не имеет никакого значения для искусства без актеров, как бы ни ухищрялся, и кажется, что только ради этой мысли он и писал свою заметку.

Упорство, с каким ведущие петербургские критики — Суворин, Беляев, Кугель — придерживались мнения, что для Художественного театра не важны актерские дарования, уводило их от объективной картины дела. Высказывания Станиславского и Немировича-Данченко о требовании строжайшей творческой дисциплины от актеров сбивали их с толку. Они не понимали, что это необходимо для воспитания исполнителя и роста его мастерства.

И все же Беляев, как самый творчески подвижный из этой петербургской троицы строгих судей Художественного театра, готов был приблизиться к нему. Причиной явился не только практический интерес, но и объективная реакция на его искусство, неизбежная для талантливого человека, хотя ему и сопутствовало расстройство личных планов.

Как развивались события, почти неизвестно. Фактом остается лишь то, что Беляев хотел бы увидеть свою новую пьесу «Путаницу, или 1840 год», «святочную шутку», поставленной в МХТ. Об этом ходатайствовал Ф. И. Шаляпин, с которым Беляев был в дружбе. Он телеграфировал Станиславскому, просил прослушать пьесу в авторском исполнении и вынести приговор. Раскрыть дальнейшее не удается. Известно лишь, что «Путаница» пошла в Малом театре через два месяца после шаляпинской телеграммы — 18 марта 1910 года.

Несостоявшееся сотрудничество Беляева с Художественным театром, однако, не стало для него препятствием, чтобы во время апрельских гастролей в Петербурге похвалить Станиславского в роли Крутицкого («На всякого мудреца довольно простоты»), а через год увлечься привезенными в столицу «Братьями Карамазовыми».

«То, что мы видели вчера у москвичей, было очень интересно, — писал Беляев после первого вечера спектакля. — Очень. Это едва ли не первый опыт “инсценированного романа”, не побывавшего в лапах у “переделователей”. <…> Это, повторяю, интересный художественный опыт в области театра»[[807]](#endnote-769). Беляев отметил режиссуру Немировича-Данченко: «Стиль постановки: серый фон, декоративный примитив и “надрыв”… Все это очень хорошо».

После второго вечера Беляев пришел в изумление от количества актерских удач против того, что, по его представлениям, в труппе были один Станиславский, да Качалов, да Москвин. «Братья Карамазовы» явились для него итоговым спектаклем МХТ, и он оценил его как переворот: «Итак, с “Карамазовыми” мы получили от Художественного театра писателя. Но нам показали {599} и актеров. В добрый час! Если “станиславцы” после многих лет исканий и искушений пришли к тому решению, что “без актера нельзя”, один такой спектакль, как любой из этих вечеров, — и многое отпустится им. Начало нового успеха положено прочно»[[808]](#endnote-770).

Но и эти проявления объективности и прочие рассыпанные в рецензиях Беляева очень точные и важные наблюдения искусства Художественного театра не изменили его репутацию «ругателя» и автора обидного сравнения Станиславского в роли Фамусова в первой редакции постановки «Горя от ума» с «беременной гориллой»[[809]](#endnote-771).

Мнению Беляева о Художественном театре не пришлось пройти испытания новой политической идеологией, как мнению Кугеля. Жизнь Беляева окончилась раньше: в январе 1917 года. Кугель же, проживший при советской власти по 1928 год, лишился своего журнала «Театр и искусство», а следовательно, и собственного печатного пространства для свободной критики.

Несмотря на это, Кугель продолжал писать и старался остаться действующим рецензентом, хотя действительность постепенно принудит его ограничиться историей и мемуарами. Символично заглавие его рецензии на «Укрощение строптивой» в Первой студии МХАТ — «Случайные заметки»[[810]](#endnote-772). Словно возможность написать представилась случайно. Зато содержание и художественные предпочтения оказались не случайными, кугелевскими. Он раскритиковал режиссуру в стиле комедии дель арте и похвалил легкую, благородную игру актеров, покорившую его пленительной близостью к автору — Шекспиру. Также с прежних позиций Кугель критиковал постановку «Лизистраты» в Музыкальной студии МХАТ за слабость актерского исполнения.

И все же Кугель менялся. Так, он поверил в поиски Немировичем-Данченко «синтеза музыки и драмы»[[811]](#endnote-773) в постановке «Кармен», то есть в режиссерские поиски. Иначе Кугель посмотрел и на свои былые попреки Художественного театра «буднями искусства». Теперь он заявил, что сознательно обращает недостатки МХТ в его достоинства, увидев в этих «буднях» выражение эпохи — «крах героического индивидуального начала и переход к сложным строениям социального ансамбля»[[812]](#endnote-774).

Кугель пояснил эту мысль, высказанную им на вечере в Консерватории, посвященном 25‑летию МХАТ, в статье по тому же поводу. В журнале «Художественный труд» он писал: «<…> театральная идея об ансамбле слабых, дающем эффект силы, есть далекий отзвук волнующей современный мир идеи социальной справедливости»[[813]](#endnote-775). Прежде «ансамблем слабых» Кугель считал Художественный театр. Теперь он утверждал, что в нем заключалось искусство величайшей прозорливости, неосознанно открытое Станиславским. От давнего своего спора на эту эстетическую тему с Ярцевым Кугель явно приближался к почти марксистскому толкованию театральной истории.

Кугель пересмотрел свой взгляд и на другую особенность Художественного театра. Раньше ему казалось недостатком его интеллектуальное начало в творчестве, его требование образованности. Кугель признал, что оно привело к тому, что «актер вырастал как на дрожжах»[[814]](#endnote-776).

В идеологической борьбе наступившего нового времени Кугель, столь последовательный противник направления МХТ в былые годы, не перешел в стан его нынешних отрицателей. Он сложил оружие. Парадоксально, но Кугель отныне связывал свою творческую биографию с этим театром, как выяснилось, дававшим ему профессиональный стимул. «Оглядываясь назад на всю историю Художественного театра, — писал он, — которая до известной степени была историей моей театрально-рецензентской жизни — до того тесно одно сплетено с другим — и, быть может, впервые, как летописец, спокойно зрю на правых и виноватых, да и не вижу вовсе ни тех, ни других»[[815]](#endnote-777).

Любопытным фактом связи Кугеля с Художественным театром является постановка в 1926 году его инсценировки «Николай I и декабристы» по роману Д. С. Мережковского. История этого литературного гибрида еще ждет своего исследователя. Для МХАТ возникновение этой работы было вызвано желанием дать возможность В. И. Качалову сыграть роль Николая I, которую он с таким блеском начал воплощать в отрывке на «Утре памяти декабристов».

Основатели Художественного театра продолжали считать Кугеля противником. Станиславский удивлялся его визиту в Кисловодском санатории летом 1927 года: «<…> у меня сидел и только что ушел <…>. Сам Кугель! Который меня всю жизнь ругал и при встрече — отворачивался от {600} ненависти. Теперь он стар, сильно болен и, должно быть, перед смертью хочет загладить прошлое. Об нем мы, конечно, ничего не говорили, ни слова…»[[816]](#endnote-778). Немирович-Данченко полагал, что Кугель был полезен театру по принципу от противного: своей критикой укреплял его веру в себя.

К числу писавших о Художественном театре в предреволюционный период Немирович-Данченко отнес и Л. Н. Андреева. О нем точнее не скажешь, нежели он сказал сам о себе, как находящемся «под впечатлением Художественного театра». Именно так была названа им и его соавтором С. Глаголем одна из первых вышедших о МХТ книжек (1902).

Выступления Андреева о Художественном театре в качестве критика порой зависели от его практического сотрудничества с ним: от постановки его пьес. Первая — «Жизнь Человека» была поставлена в 1907 году, за ней последовали «Анатэма» (1909), «Екатерина Ивановна» (1912) и «Мысль» (1914). Андреев колебался в этих случаях от чувства радостного единения, что его пьеса принята и поставлена, до чувства резко выражаемого разочарования, что исполнена не так. Множество андреевских пьес оставались прочитанными Немировичем-Данченко и отвергнутыми театром. Это обычно давало Андрееву повод особенно остро ощущать свое несогласие с отдельными принципами направления МХТ, с его якобы мелкими подходами к жизни и языку искусства, с его репертуаром.

Такую сложную гамму переживаний и размышлений Андреев излагал не только в письмах к Немировичу-Данченко, который был единственным близким ему человеком внутри МХТ. Но и в статьях[[817]](#endnote-779). Однако Немирович-Данченко старался мягко корректировать эти андреевские выступления. Общественно-политические, философские и эстетические поиски самого Андреева также оказывали немаловажное влияние на его оценки, ибо он хотел видеть их воплощенными на сцене МХТ.

### 4

Рубеж революционного 1917 года явился переломным не только для государственного устройства России, ее общественной и частной жизни, но и для театрального искусства. Жестокие меры административного воздействия, обусловленные победой одной партии — большевиков, угрожали и театрам и критикам в случае их несоответствия вошедшей в силу марксистской идеологии и формам пролетарского искусства. Отчаянное положение переживал Художественный театр: под вопросом оказалась сама необходимость его существования.

Произошла почти полная смена критиков, рецензентов и журналистов, писавших о его деятельности в предыдущие годы. Закрываются дореволюционные газеты и журналы. Кто-то из критиков уезжает из России, кто-то умирает. Оставшиеся, как бывшие единомышленники, так и оппоненты МХТ, перестают быть влиятельными действующими рецензентами и становятся историками и мемуаристами. Отдельные лица, принадлежащие к более молодому поколению, сотрудничают в советской прессе, постепенно приноравливаясь к наступившим временам.

В двадцатые годы открываются, сменяя друг друга, «тонкие» театральные журналы, соперничающие между собой, ведущие полемику «за» или «против» академических театров, в число которых включен и Художественный.

Новые критические силы первоначально встречают МХТ и другие театры ушедшего мира в штыки, считая их полностью устаревшими по художественным направлениям и идеологически обесцененными для пролетарского зрителя: «битые карты», «кареты прошлого»[[818]](#endnote-780). От МХТ требуют современного репертуара, скорых темпов работы, энергичного сценического стиля.

«От нападок современной мелкой прессы мы не убережемся на будущее время до тех пор, пока будем работать для настоящего искусства»[[819]](#endnote-781), — объяснял ситуацию Станиславский. Более того, он считал, что «надо примириться» с тем, что борьба ремесла с искусством ничего другого, кроме преследования, и не обещает. Выход был в том, чтобы самим просвещать и власть, и критиков, и новых зрителей. Эту роль отчасти исполнял журнал «Культура театра», направляющими авторами которого были А. В. Луначарский и Немирович-Данченко.

Одновременно Художественный театр вынужден искать сочетания своего творческого метода с идеологическими требованиями времени. О бессознательном в творчестве, к которому подводил {601} актера Станиславский, и об интуиции, на которую опирался Немирович-Данченко, нельзя было говорить открыто, дабы не прослыть опасным идеалистом.

Отношение к Художественному театру критической мысли изменится к самому концу двадцатых годов. Стоит только сравнить заголовки статей к юбилеям Художественного театра в 1923 и 1928 годах, чтобы убедиться в этом. Если к двадцатипятилетию театра под заголовком «За упокой раба божия юбиляра» в журнале «Зрелища» доказывалось, что юбилея нет, потому что не существует самого Художественного театра, лозунги которого «реализм в искусстве и демократия»[[820]](#endnote-782) рухнули вместе с буржуазией, то тридцатилетие театра отмечалось в газете «Рабочая Москва» под рубрикой «Праздник советского театра»[[821]](#endnote-783).

Выделяя активно действовавших вокруг Художественного театра в дореволюционные времена театральных критиков, Немирович-Данченко в 1933 году не стал подобным образом продолжать тему: не назвал столь же влиятельных критиков новой эпохи. Возможно, причиной являлись слишком большая приближенность событий и политические мотивы. Ведь критики двадцатых годов уже были не вполне ко двору в годы тридцатые. А между тем здесь были свои герои. Можно сказать, что по характеру отношения к МХАТ Н. Е. Эфроса постепенно заменил Ю. В. Соболев, а знамя оппонентов продолжали нести Э. М. Бескин и В. И. Блюм.

Последняя попытка сближения Художественного театра с театральной критикой наблюдается в отношениях Немировича-Данченко с Ю. В. Соболевым. В 1918 году, к двадцатилетию театра Соболев выпустил монографию о Немировиче-Данченко, в пару к монографии Эфроса о Станиславском. Она явилась результатом их неоднократных бесед. Соболеву удалось с большой точностью передать опыты, мечты и надежды Немировича-Данченко, его взгляды на этапы развития искусства Художественного театра, так что монографию можно считать до известной степени исповедью героя. Оснащенный этим знанием, Соболев судил о МХАТ в последующих своих критических работах.

К двадцатипятилетию МХАТ он написал несколько статей, выразив в них ту же общность взглядов с Немировичем-Данченко и дополнив их необходимыми поправками на изменившееся время и воцарившуюся новую идеологию. Так, в исканиях Художественного театра с 1905 по 1917 год Соболев не находил ничего плодотворного и делал акцент на то, что «значение Художественного театра сейчас не в его великолепном прошлом, а в его будущем»[[822]](#endnote-784).

В театральной критике двадцатых годов Соболев занимал умеренную позицию центриста. Когда в 1922 году Немирович-Данченко приглашал его участвовать в неком новом варианте прекратившегося издания журнала академических театров «Культура театра», он ответил отказом. Ему казалось, что это будет журнал только одного Художественного театра, не отражающий флангов борьбы на театральном фронте. При этом Соболев был озабочен сохранением личных отношений с Немировичем-Данченко, которые с его отказом неизбежно пошатнулись.

По поводу следующего юбилея МХАТ, его тридцатилетия (1928), Соболев снова написал несколько исторических обозрений, отметив и настоящее состояние его искусства. Отдавая вместе с «новым зрителем» предпочтение постановке «Бронепоезда 14‑69» перед «Днями Турбиных», он утверждал, что в этом соревновании тем и постановок МХАТ имеется «убедительное доказательство искреннего стремления театра выполнить новый социальный заказ»[[823]](#endnote-785).

Статистика опровергла понимание Соболевым пристрастий «нового зрителя». Уже к следующему юбилею МХАТ (1938) прояснилась противоположная картина. «Дни Турбиных» набрали 789 представлений, а «Бронепоезд 14‑69» — всего 327 и был уже снят с репертуара (1935). Оказывается, «социальный заказ» существовал в двух вариантах: официальном и неофициальном. Если Соболев и подозревал это, то высказывать не мог и писал с точки зрения принятой идеологии правильно, помогая тем укреплению положения МХАТ. Впрочем, так поступал не он один.

В тот же «заказ» входили и утверждения Соболева о том, что МХАТ обязан начать новую страницу жизни, «еще более замечательную»[[824]](#endnote-786), чем раньше, которую он связывал с активной деятельностью молодежи театра. Это были лица, только что вступившие в управление им: Н. П. Баталов, Ю. А. Завадский, П. А. Марков, М. И. Прудкин, И. Я. Судаков и Н. П. Хмелев. Ближайшее будущее {602} показало, что эти талантливые люди оправдали себя творчески, но не в качестве руководителей. МХАТ вернулся к старой системе руководства авторитетными личностями разных возрастов.

Надежды Соболева, высказываемые им в печати, пусть и не всегда сходились с действительностью, но поддерживали Художественный театр перед лицом руководителей советским искусством, также как и его «правильные» оценки рецензируемых премьер. Не найдя необходимого созвучия эпохе, раскрытия социальных тем в постановках «Дядюшкиного сна» Достоевского или «Мертвых душ» Гоголя, Соболев не отрицал творческих достижений в этих спектаклях, тем самым оставаясь сочувствующим направлению МХАТ.

Вместе с тем Соболев позволял себе и некоторые отходы от него на практике. Так, он в тридцатые годы работал заведующим литературной частью МХАТ Второго, инсценировал для него «Униженных и оскорбленных» Достоевского, «В овраге» Чехова и написал вместе с В. А. Подгорным пьесу «Генеральная репетиция». Это тяготение к практике окончательно подорвало его отношения с Немировичем-Данченко.

В 1934 году тот хотел опереться на прежнее их взаимопонимание и литературное сотрудничество, надеясь, что Соболев поможет ему завершить работу над мемуарами «Из прошлого». Невыполненные обязательства перед издателями заставили Немировича-Данченко осенью 1934 года уединиться в Ялте, куда он и приглашал Соболева для совместной работы. Однако Соболев и тут ответил отказом, сославшись на занятость в это время новыми планами по открытию театрального техникума.

В 1937 году, прочитав вышедшую из печати книгу «Из прошлого», возможно, в последнем своем письме к Немировичу-Данченко он писал: «Глубоко сожалею, что складываются так обстоятельства, что я уже в течение многих лет как бы оторван от МХАТ’а и от Вас»[[825]](#endnote-787).

В начале двадцатых годов Художественный театр продолжал возбуждать умы критиков несмотря на то, что творческая жизнь его была крайне неустроенной, и подавала им поводы считать МХТ погибающим или уже погибшим. Высказывалось даже мнение, что из старых театров Малый ближе к революционному духу времени, потому что владеет романтическим стилем и может показать на сцене героическую личность, ассоциируемую с эпохой. Художественный же театр «жизненностью» своего искусства связан с потерпевшим крушение классом и потому окончательно потерял хоть какую-то связь с «историческим моментом»[[826]](#endnote-788).

С одной стороны, отъезд Станиславского с большинством труппы МХАТ на гастроли в Европу и Америку, длившиеся два сезона (1922/23 и 1923/24), с другой — характер деятельности Немировича-Данченко в Москве с труппой Музыкальной студии МХАТ, в окружении прочих мхатовских студий — все это давало критикам возможность писать о распаде театра. Авторами этой темы были большие противники академических театров, энергично и неустанно боровшиеся за революционные идеи «Театрального Октября», критики Бескин и Блюм.

В то время Немирович-Данченко провозгласил новое художественное направление — «синтетический театр». Примерами он считал свои постановки «Дочь Анго», «Перикола», «Лизистрата», «Карменсита и солдат» в Музыкальной студии. На священной сцене Художественного театра действовали одновременно поющие и играющие актеры, владеющие мастерством и стилем, более близкими к современности. Немирович-Данченко не скрывал, что свои эксперименты хочет положить в основу предстоящего реформирования Художественного театра по возвращении его гастролирующей части. Он считал их родственными его искусству, продолжающими его поиски.

Посвящая в эти мысли театральную общественность, Немирович-Данченко нашел неожиданного союзника в лице Бескина. Хотя, если вспомнить дореволюционного критика Бескина, то ничего неожиданного в том нет. Тогда Художественному театру он предпочитал театры Незлобина и Корша, потому что в них зритель мог и посмеяться, и поплакать, но возвращался домой не отягощаемый думами о жизни и искусстве. В самом МХТ спектаклям «Анатэма», «На всякого мудреца довольно простоты», «Месяц в деревне», «Братья Карамазовы», «Miserere» Бескин предпочитал постановку Немировича-Данченко и К. А. Марджанова «У жизни в лапах» Гамсуна. Он {603} считал, что она имеет «решающий успех» для МХТ, может означать его прогресс в искусстве «в смысле красочно-музыкального проявления действия»[[827]](#endnote-789). «И я, — писал Бескин, — жестоко критиковавший ошибки Художественного театра, теперь первый радуюсь успеху его»[[828]](#endnote-790). Между тем в самом МХТ этот спектакль всегда считали компромиссным.

Возможно, что в связи с новыми творческими предложениями Немировича-Данченко Бескин переживал воскрешение своих былых надежд на Художественный театр. В «Известиях» 5 декабря 1922 года появилась его статья «“Сдвиги” и “вехи” Художественного театра», представляющая нечто среднее между его собственными суждениями и беседой с Немировичем-Данченко. Текст статьи Бескин дважды согласовывал с Немировичем-Данченко, который, сознавая свою ответственность перед Станиславским и отсутствующей частью Художественного театра и боясь быть слишком радикальным, соблюдал осторожность. Бескин успокаивал его, посылая для прочтения окончательный вариант статьи: «Я ее переделал, откинув форму сплошной беседы, украсив “фиоритурами” и “эпизодами”, делающими из нее нечто вроде “впечатлений”, лишь в отдельных местах прослоенных Вашими словами и то с общей оговоркой, что переданы они по “духу” верно, но не текстуально. Самые “опасные” места взял на себя»[[829]](#endnote-791).

Проблема раскола, естественно нежелательная для Немировича-Данченко, все же вставала в острейших вопросах, поставленных Бескиным: однородность понимания внутри МХАТ требований современности, власть академических традиций, старый репертуар, непоколебимость «исторического курса» Художественного театра. Решение этих вопросов, по мнению Бескина (или обоих беседующих?), «живо» и определенно «меняет вехи» творческого и общественного пути театра.

Одновременно Бескину стали известны замыслы Немировича-Данченко о постановке «Лизистраты» Аристофана, совершенно не связанные с представлениями о прежнем Художественном театре. Когда же «Лизистрата» вышла, Бескин приветствовал ее восторженной рецензией «Пожар “Вишневого сада”», оповещающей о конце «сценического реализма»[[830]](#endnote-792). Реагируя на экспансивность Бескина, Немирович-Данченко всеми силами старался внушить театральной общественности, что несомненная очистительная польза этой новаторской постановки оставила основу Художественного театра, его «почву»[[831]](#endnote-793) незыблемой.

Однако другие критики Бескину не верили. Так, Д. Л. Тальников не считал «Лизистрату» по-настоящему ниспровергающей устои прежней эстетики и называл ее не «пожаром», а — «Художественный театр дыбом»[[832]](#endnote-794) по аналогии со спектаклем Мейерхольда «Земля дыбом», появившемся 4 марта 1923 года, за три с небольшим месяца до «Лизистраты». Тальников продолжал доказывать, что это всего лишь признак растерянности и раскола внутри МХАТ.

То же доказывал и Блюм. Неизменно наступая на Художественный театр, он не оставлял темы его распада на два театра: Станиславского и Немировича-Данченко. Свою статью к двадцатипятилетию МХАТ он озаглавил вызывающе: «За упокой раба божия юбиляра»[[833]](#endnote-795).

В дальнейшем он писал, что за одиннадцать лет существования при советской власти МХАТ показал всего лишь один современно ценный спектакль — «Бронепоезд 14‑69» по пьесе Вс. Иванова и призывал давать больше таких «Бронепоездов» и сокращать «Дни Турбиных».

Из последних острейших критических выпадов Блюма против МХАТ примечательна его рецензия на премьеру «Отелло» Шекспира, поставленного Л. М. Леонидовым и И. Я. Судаковым по режиссерскому плану Станиславского. Речь снова шла о «социальном заказе», но на этот раз не из того лагеря, который имел в виду Соболев. «Мы имеем дело с выполнением определенного социального заказа: это — одна из форм “противодействия” нашему “действию” <…>», — писал Блюм. По его понятиям, смысл «заказа» состоял в поддержке устаревшего «культа» классиков, «ореола “непревзойденности”» их. Между тем, как подсказывает Блюму его социологическая совесть, надо придерживаться чего-нибудь одного: «либо философии Отелло и Шекспира, либо… “идеологии женотделов”»[[834]](#endnote-796). Свою анекдотическую с точки зрения здравого смысла рецензию он назвал: «За китайской стеной классицизма». Тогда все это было небезопасно для театра.

Блюму так и не удалось избавиться от своего впоследствии осужденного партийным руководством «вульгарного социологизма». Он писал Немировичу-Данченко о прочитанных мемуарах {604} «Из прошлого»: «Книга эта будет иметь самое благотворное и “выпрямляющее” влияние на советскую нашу театральную молодежь — на наши *кадры*, которые, по мудрой формулировке т. Сталина, действительно “решают все”. В этом отношении у нас во многих театрах многое замутилось — и такой четкий завет “из прошлого”, такое напоминание, что “служенье муз не терпит суеты”, появляется как раз кстати и в нужную минуту»[[835]](#endnote-797). Вернулся «культ классиков» в советское искусство, и Блюм тоже поддерживал его.

Если к театральным критикам двадцатых годов отнести и самого наркома по просвещению А. В. Луначарского, то нельзя обойти его взаимоотношения с Художественным театром. Он установил равно доброжелательное общение и со Станиславским, и с Немировичем-Данченко. О делах выслушивал предложения и пожелания обоих, принимая сторону того, кто в данное время является ответственным руководителем МХАТ, так как чаще всего они попеременно находились за границей. От обоих одинаково требовал вести театр на сближение с советской действительностью, но делал это, производя впечатление терпеливого начальника. По своим художественным вкусам он тяготел к академическим театрам, понимая их непреходящее значение.

Частыми выступлениями по поводу МХАТ в печати Луначарский стремился согласовать оба фланга театрального фронта, спорящих, можно ли наполнить направление МХТ, форму его искусства новым содержанием. Его утвердительное мнение должно было служить камертоном. Он находил признаки наполнения формы новым содержанием как в экспериментальном постановочном приеме «Лизистраты», так и в традиционно реалистических решениях «Бронепоезда 14‑69», «Унтиловска» и «Растратчиков», руководимых Станиславским.

Луначарский категорически возражал против того, что левые критики считают Художественный театр выразителем «буржуазно-капиталистической тенденции»[[836]](#endnote-798). Он утверждал, что и в дореволюционные годы этот театр «был театром русской интеллигенции, ее новой формацией»[[837]](#endnote-799), что он никогда не был духовно связан со старым режимом.

В 1923 году совпали два юбилея: век А. Н. Островскому и четверть века Художественному театру. Тогда Луначарский, надо признать, довольно рано для огнедышащей идеологическими сражениями театральной эпохи, провозгласил миротворческий лозунг: «Назад, к Островскому!». Он означал обращение к ценностям классики, разумеется, в понятиях марксистской идеологии, вскрывающей в классике новое содержание.

Этот лозунг в середине тридцатых годов повторил видный театральный критик тех лет, Д. Л. Тальников. Он применил его к постановке Станиславского «Таланты и поклонники» Островского, упрекая театр в том, что в ней нет «социального звучания» и что он «прошел мимо задач критической ревизии наследства Островского»[[838]](#endnote-800).

Ознакомившись в Ницце с присланными ему рецензиями на «Таланты и поклонники», Станиславский писал: «Я, кажется, почти один остался — совсем старый, не признающий никаких “фокусов”, прикрывающих режиссерские подлизывания к современности»[[839]](#endnote-801).

Отрицательное мнение о «Талантах и поклонниках» и «Мертвых душах» было высказано многими критиками в беседе с Немировичем-Данченко 5 октября 1933 года. Во время следующей встречи, 15 марта 1934 года эти упреки были повторены и развиты с добавлением примеров из постановки «Егора Булычова» во МХАТ и сравнением ее с той же пьесой, правильно трактованной в Театре им. Евг. Вахтангова.

Говорилось о том, что правдивая сценическая передача быта отвлекает от идеологической линии. В рецензии на «Егора Булычова» Тальников сформулировал подход Художественного театра к пьесе Горького как «неопределенный бытовизм»[[840]](#endnote-802). Он писал, что вахтанговцы дали «четкую театральную форму вокруг остросоциального замысла», а во МХАТ проявилась «общая бесформенность спектакля»[[841]](#endnote-803).

Дружно выступившие с идеологическими претензиями критики Н. Оружейников, О. Литовский, М. Загорский, Ю. Юзовский и другие участники встречи низвергали два принципиальных убеждения Немировича-Данченко. Первое — о выразительности быта на сцене, второе — о критике — «зеркале» театра. По мнению Оружейникова, Литовского, Загорского, критик никак {605} не может быть «зеркалом» (как это годилось для искусства до революции), потому что в современную эпоху он должен давать идеологическую оценку отражаемому спектаклю, особенно в том случае, когда она в нем отсутствует.

Оружейников доказывал, что критика должна «прийти в театр с требованием, которое сложилось вне этого театра»[[842]](#endnote-804). Следовательно, о «зеркале» не может быть речи, нельзя судить о произведении искусства по законам творческого направления создавшего его художника.

Немировичу-Данченко пришлось защищаться и как руководителю постановки «Егора Булычова», и как одному из руководителей МХАТ, защищаться за себя и за Станиславского. Он пошел на уступку: критическое «зеркало» может одновременно отражать два явления — и спектакль, какой он есть, и мнение критика, но все же не одно мнение критика. Он настаивал на том, что впечатления, которые уносит из театра зритель, состоять из живых картин быта, а не идей. «Большие события» видятся за бытом, и только критики не хотят этого признать.

Задетый этой полемикой, Немирович-Данченко даже начал писать письмо Тальникову, но не дописал. Зная об этом письме и о смысле высказываний Немировича-Данченко на встрече с критиками 15 марта 1934 года (на которой не присутствовал), Тальников забеспокоился — правильно ли понимают его слова. Он просил разъяснений у самого Немировича-Данченко.

Его беспокойство не было частным случаем. Оно выражало тенденцию: Тальникова тревожил тот факт, что среди театральных критиков даже общей идейной направленности наблюдаются разные оценки одного и того же явления. Так, дарование известной актрисы (подразумевалась А. Г. Коонен) называют то «трагическим», то «лирическим», соответственно считая подвластными или неподвластными ей те или иные роли. Тальникову хотелось единомыслия и точных установок. Статью Тальникова на эту тему Немирович-Данченко сохранил в своем архиве без комментариев.

Незавершенная попытка Немировича-Данченко полемизировать с Тальниковым, пожалуй, последний эпизод его объяснений с театральной прессой. Тогда ему все-таки еще казалось возможным вступиться за искусство. Последовавшее со второй половины тридцатых годов господство нормативной театральной критики отменило всякие попытки размышлять о сути и правах данной профессии.

Со смертью Е. Б. Вахтангова (1922), с отъездом за границу М. А. Чехова (1928), с уничтожением МХАТ Второго (1936) и Театра Мейерхольда (1938) из советского искусства постепенно исчезают естественная для творчества борьба театральных течений и поддержка их отдельными критиками. Предписаниями партийных и правительственных органов, борющихся с формализмом, Художественный театр, вернее — МХАТ СССР им. Горького провозглашается образцом не только для сценических деятелей, но и для всех авторов литературы о театре, и для всех жанров: от исследований и монографий до статей и рецензий в периодической печати.

Всеобщего расположения и расцвета в качестве единственного метода достигает описательный характер рецензирования. Журналисты и критики становятся похожими друг на друга, теряя индивидуальность письма и эстетического вкуса. И только отдельные из них умеют, действуя в заданных рамках, передать крупицы сохранившейся самобытности истинного Художественного театра, его умение говорить о человеке прежде всего остального.

Интерес театральной критики в большинстве случаев сосредоточивается на сценическом мастерстве актеров МХАТ, его первого (доигрывающего) и второго (вышедшего на авансцену) поколений. Но ни с подмостков, ни с печатных страниц со второй половины тридцатых годов уже не предлагается новых театральных идей. Повсеместно торжествует то, что называют системой Станиславского и что, приняв образ социалистического реализма, далеко ей не соответствует.

Станиславского беспокоит и огорчает этот поворотный процесс. За полтора месяца до смерти он пишет: «Прочитываю присланные мне рецензии. Самое блестящее время театра нас так не восхваляли, как теперь. Не является ли это признаком деградации нашего искусства?»[[843]](#endnote-805)

### **{****606}** 5

Каковы же итоги этого более чем сорокалетнего взаимодействия Художественного театра с театральной критикой? Что они дали друг другу?

Новейшая русская театральная критика XX века родилась вслед за Художественным театром. Этот простейший ответ был известен даже главному его оппоненту, Кугелю. Он говорил: «И с появлением Художественного театра появилась за это время, по моему мнению, дисциплинированная театрально-художественная критика. Из этого мира недостатков, но благодаря достоинствам, вытекающим из недостатков Художественного театра, выросла и критика <…>»[[844]](#endnote-806)

Действительно, этими недостатками-достоинствами, кто как расценивал, Художественный театр предложил театральной критике ряд проблем, ранее ею не затрагиваемых, а порой даже не существовавших. Отныне они навсегда вошли в сферу ее интересов.

Во-первых, это художественность, творческое направление, стиль сценического произведения.

Во-вторых, это литературность театрального искусства, предполагающая в основе спектакля драматургию как вид подлинной литературы.

В‑третьих, это режиссура, в качестве новой театральной профессии призванная создавать спектакль как гармонический образ.

В‑четвертых, это актер, мастерство которого воспитано сценической школой определенного направления.

В‑пятых, это новая административная организация театрального дела.

Каждая из этих проблем позволила театральной критике бесконечно углубляться в суть театра. Из сезона в сезон пытающийся не стоять на месте, непременно зовущий на поиски Художественный театр заставлял и театральную критику двигаться вместе с собой, давая ей новые и новые темы.

Парадоксально, но сам Художественный театр не оценил этой своей роли. Он не причислял к проведенным в жизнь реформам театра, которые так любил перечислять, развитие театральной критики, возможно, потому, что надеялся на большее.

Не найдя в этой сфере особой для себя пользы, Художественный театр даже хотел бы освободиться от нее. Немирович-Данченко называл это желанием «эмансипироваться» от критики. Причиной он считал изначально данную между критикой и театром враждебность. «Тут не просто столкновение, — говорил он, — а трагическое столкновение, чем больше будет иметь влияние критик. Мы все время старались в театральной истории эмансипироваться от влияния критика. Это была наша важнейшая задача, и добились этого»[[845]](#endnote-807).

Власть критики над театром, действительно, безнравственна, когда она подавляет его искусство идеологически или вынуждает вступать с ней в сделку ради материального благополучия. Понятно, что Немирович-Данченко говорил о вечно искомой свободе театра.

Миссия критика не ограничивается сферой определенного театра и его деятелей. Она ответственна вмененной ей историчностью. В ее обязанности входит указать точное место того или иного театрального события в общем процессе сценического дела своего времени. И тут Московский Художественный театр богато отразился в великом множестве «зеркал». И «зеркала» эти бывали истинны или лживы, в зависимости от державших их критиков, олицетворявших собой свое время.

*О. Радищева*

# **{****611}** Указатели

## **{****612}** Указатель имен

[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)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абессаломов А. В. [*538*](#_page538)

Абрамова М. М. [7](#_page007)

Адашев А. И. [43](#_page043), [86](#_page086), [142](#_page142), [237](#_page237), [316](#_page316), [324](#_page324), [389](#_page389), [*482*](#_page482)*,* [*510*](#_page510)

Адурская А. Ф. [401](#_page401)

Айхенвальд Ю. И. [277](#_page277), [343](#_page343), [*545*](#_page545)*,* [*578*](#_page578)*,* [*590*](#_page590)

Аксаков С. Т. [5*44*](#_page544)

Алеева А. С. — см. [Алексеева А. С.](#_Tosh0004273)

Алеева Л. В. [45](#_page045), [85](#_page085)

Александров Н. Г. [263](#_page263), [382](#_page382), [418](#_page418), [*503*](#_page503), [*563*](#_page563)

Алексеев В. С. [4*92*](#_page492)

Алексеев К. С. — см. [Станиславский К. С.](#_Tosh0004274)

Алексеева А. С. [237](#_page237), [289](#_page289), [292](#_page292), [*496*](#_page496)

Алексеева О. П. [*546*](#_page546)

Альма-Тадэма [387](#_page387)

Амфитеатров А. В. [131](#_page131), [***516***](#_page516)***,*** [*517*](#_page517)*,* [*563*](#_page563)*,* [*590*](#_page590)

Андреев Л. Н. [76](#_page076), [215](#_page215), [*482*](#_page482)*,* [***507***](#_page507)***,*** [*508*](#_page508)*,* [*546*](#_page546)*,* [*547*](#_page547)*,* [*555*](#_page555)*,* [*572*](#_page572)*,* [*577*](#_page577)*,* [*584*](#_page584)*,* [*586*](#_page586)*,* [*590*](#_page590)*,* [*600*](#_page600)

Андреева М. Ф. [22](#_page022), [25](#_page025), [41](#_page041), [43](#_page043), [45](#_page045), [48](#_page048), [53](#_page053), [70](#_page070), [76](#_page076), [77](#_page077), [86](#_page086), [97](#_page097), [98](#_page098), [104](#_page104), [107](#_page107), [124](#_page124), [135](#_page135), [152](#_page152), [158](#_page158) – [160](#_page160), [178](#_page178), [230](#_page230), [234](#_page234), [237](#_page237), [255](#_page255), [256](#_page256), [263](#_page263), [269](#_page269) – [271](#_page271), [317](#_page317), [324](#_page324), [337](#_page337) – [341](#_page341), [375](#_page375), [377](#_page377), [378](#_page378), [382](#_page382), [402](#_page402), [411](#_page411), [461](#_page461), [464](#_page464), [467](#_page467), [469](#_page469), [471](#_page471), [*486*](#_page486)*,* [*496*](#_page496)*,* [*506*](#_page506)*,* [*507*](#_page507)*,* [*512*](#_page512)*,* [*514*](#_page514)*,* [*515*](#_page515)*,* [*535*](#_page535)*,* [*561*](#_page561)*,* [*563*](#_page563)*,* [*577*](#_page577)

Андреевский С. А. [252](#_page252) – [254](#_page254), [297](#_page297), [*533*](#_page533)*,* [*534*](#_page534)*,* [*585*](#_page585)

Анненков П. В. [29](#_page029), [*484*](#_page484)

Антуан А. [*521*](#_page521)

Аполлонский Р. Б. [168](#_page168), [577](#_page577)

Арабажин К. И. [278](#_page278), [343](#_page343), [344](#_page344), [371](#_page371), [372](#_page372), [***554***](#_page554)***,*** [*575*](#_page575)*,* [*590*](#_page590)

Арбатов Н. Н. [465](#_page465)

Арен П.‑О. [*520*](#_page520)

Аристотель [*546*](#_page546)*,* [*561*](#_page561)

Аристофан [111](#_page111)

Артем А. Р. [39](#_page039), [48](#_page048), [74](#_page074), [88](#_page088), [116](#_page116), [124](#_page124), [153](#_page153), [158](#_page158) – [160](#_page160), [165](#_page165), [178](#_page178), [223](#_page223), [225](#_page225), [263](#_page263), [273](#_page273), [275](#_page275), [287](#_page287), [289](#_page289), [292](#_page292), [295](#_page295), [296](#_page296), [298](#_page298), [304](#_page304), [307](#_page307), [321](#_page321), [377](#_page377), [382](#_page382), [399](#_page399), [402](#_page402), [405](#_page405), [411](#_page411), [*512*](#_page512)*,* [*517*](#_page517)*,* [*544*](#_page544)*,* [*546*](#_page546)

Асенкова В. Н. [*515*](#_page515)

Асланов Н. П. [396](#_page396)

{613} Атава (С. Н. Терпигорев) [376](#_page376), [562](#_page562)

Ашешов Н. П. [73](#_page073), [77](#_page077), [215](#_page215), [547](#_page547)

Ашкинази В. А. [215](#_page215), [216](#_page216), [*536*](#_page536)*,* [*538*](#_page538)*,* [*547*](#_page547)*,* [*585*](#_page585)*,* [*590*](#_page590)

Аяров А. Г. [125](#_page125), [504](#_page504)

Бабанин К. М. [4](#_page004)

Байрон Дж. [111](#_page111), [511](#_page511), [*555*](#_page555)

Бакст Л. С. [371](#_page371), [*561*](#_page561)

Бальзак О., де [193](#_page193)

Бальмонт К. Д. [*568*](#_page568)*,* [*578*](#_page578)

Баранов Н. А [273](#_page273) – [275](#_page275), [285](#_page285), [289](#_page289), [292](#_page292), [316](#_page316), [*541*](#_page541)

Баратов П. Г. [141](#_page141), [*142*](#_page142)*,* [*510*](#_page510)

Баратынский Е. А. [195](#_page195), [*522*](#_page522)

Барнай Л. [391](#_page391), [565](#_page565)

Барт В. [*487*](#_page487)

Барятинский В. В. [*543*](#_page543)

Баталов Н. П. [*601*](#_page601)

Бауэр А. [*520*](#_page520)

Безобразов П. В. [*563*](#_page563)

Белинский В. Г. [199](#_page199), [252](#_page252), [*523*](#_page523)*,* [*525*](#_page525)*,* [*543*](#_page543)*,* [*580*](#_page580)

Белинский М. (Ясинский И. Т.) [*555*](#_page555)

Вельский Д. А. [*483*](#_page483)

Белый Андрей [343](#_page343), [482](#_page482), [514](#_page514), [**560**](#_page560)**,** [*590*](#_page590)

Беляев Ю. Д. [131](#_page131), [214](#_page214), [342](#_page342), [343](#_page343), [417](#_page417), [*506*](#_page506)*,* [*507*](#_page507)*,* [***515***](#_page515)***,*** [*524*](#_page524)*,* [*572*](#_page572)*,* [*575*](#_page575)*,* [*585*](#_page585)*,* [*590*](#_page590)*,* [*596*](#_page596)*–* [*599*](#_page599)

Бенар Л. [*528*](#_page528)

Бентовин Б. И. [214](#_page214), [215](#_page215), [*540*](#_page540)*,* [*557*](#_page557)*,* [*581*](#_page581)

Бенуа А. Н. [*509*](#_page509)*,* [*520*](#_page520)*,* [*521*](#_page521)*,* [*584*](#_page584)*,* [*590*](#_page590)

Бернар С. [245](#_page245)

Бескин Э. М. [*479*](#_page479)*,* [*481*](#_page481)*,* [*601*](#_page601)*–* [*603*](#_page603)

Бетховен Л., ван [109](#_page109), [*568*](#_page568)

Бёклин А. [184](#_page184), [520](#_page520), [*568*](#_page568)

Бларамберг-Чернова М. К. [125](#_page125), [*504*](#_page504)

Блок А. А. [574](#_page574), [576](#_page576)

Блюм В. И. [*601*](#_page601)*–* [*604*](#_page604)

Боборыкин П. Д. [72](#_page072), [197](#_page197), [215](#_page215), [234](#_page234), [251](#_page251), [416](#_page416), [417](#_page417), [*524*](#_page524)*,* [*527*](#_page527)*,* [*531*](#_page531)*,* [*533*](#_page533)*,* [*582*](#_page582)*,* [*584*](#_page584)

Богданович А. И. [***525***](#_page525)***,*** [*526*](#_page526)

Бокль Г. — Т. [401](#_page401), [564](#_page564), [565](#_page565)

Боцяновский В. Ф. [460](#_page460), [*577*](#_page577)

Бравич К. В. [447](#_page447)

Брам О. [*521*](#_page521)*,* [*555*](#_page555)

Брандес Г. [359](#_page359), [*558*](#_page558)

Броневский-Баянус С. К. [392](#_page392)

Бруни Ф. А. [137](#_page137), [*508*](#_page508)

Брюллов К. П. [137](#_page137), [202](#_page202), [352](#_page352), [*557*](#_page557)

{614} Брюсов В. Я. [*522*](#_page522)

Буассье Г. [351](#_page351), [*557*](#_page557)

Булгарин Ф. В. [64](#_page064), [*491*](#_page491)

Бурджалов Г. С. [4](#_page004), [41](#_page041), [45](#_page045), [74](#_page074), [85](#_page085), [87](#_page087), [237](#_page237), [317](#_page317), [324](#_page324), [338](#_page338), [341](#_page341), [342](#_page342), [418](#_page418), [450](#_page450), [*496*](#_page496)*,* [*518*](#_page518)*,* [*556*](#_page556)

Бутова Н. С. [277](#_page277), [295](#_page295), [297](#_page297), [299](#_page299), [302](#_page302), [303](#_page303), [308](#_page308), [321](#_page321), [352](#_page352), [356](#_page356), [388](#_page388), [396](#_page396), [422](#_page422), [424](#_page424), [*501*](#_page501)*,* [*569*](#_page569)*,* [*586*](#_page586)

Бьернсон Б. [177](#_page177), [325](#_page325), [*518*](#_page518)*,* [*552*](#_page552)*,* [*553*](#_page553)

Вагнер Р. [180](#_page180), [374](#_page374), [*561*](#_page561)

Вальц К. Ф. [*488*](#_page488)

Варнеке Б. В. [343](#_page343), [368](#_page368), [371](#_page371), [*560*](#_page560)

Васильев Л. С. [69](#_page069), [*492*](#_page492)

Васнецов А. М. [138](#_page138), [*508*](#_page508)*,* [*509*](#_page509)

Васнецов В. М. [34](#_page034), [174](#_page174), [*484*](#_page484)*,* [*507*](#_page507)

Вахтангов Евг. Б. [*590*](#_page590)*,* [*605*](#_page605)

Введенский А. А. [215](#_page215), [*526*](#_page526)*,* [*528*](#_page528)*,* [*530*](#_page530)*,* [*532*](#_page532)*,* [*550*](#_page550)

Венич Б. Б. [34](#_page034), [137](#_page137)

Вересаев В. В. [*577*](#_page577)

Верещагин В. В. [34](#_page034), [118](#_page118), [137](#_page137), [*484*](#_page484)

Верич К. В. [*484*](#_page484)

Винкельман И. И. [*561*](#_page561)

Вишневский А. Л. [27](#_page027), [32](#_page032), [33](#_page033), [38](#_page038), [50](#_page050), [52](#_page052), [62](#_page062), [74](#_page074), [75](#_page075), [81](#_page081), [83](#_page083), [88](#_page088), [92](#_page092), [97](#_page097), [117](#_page117), [124](#_page124), [135](#_page135), [153](#_page153), [158](#_page158) – [160](#_page160), [162](#_page162), [165](#_page165), [170](#_page170), [179](#_page179), [194](#_page194), [223](#_page223), [225](#_page225), [228](#_page228), [237](#_page237), [256](#_page256), [263](#_page263), [270](#_page270), [316](#_page316), [324](#_page324), [328](#_page328), [335](#_page335), [338](#_page338), [341](#_page341), [348](#_page348), [351](#_page351), [352](#_page352), [356](#_page356), [363](#_page363), [364](#_page364), [373](#_page373), [374](#_page374), [389](#_page389), [396](#_page396), [422](#_page422), [434](#_page434), [436](#_page436), [453](#_page453), [454](#_page454), [458](#_page458), [463](#_page463), [*512*](#_page512)*,* [*525*](#_page525)*,* [*526*](#_page526)*,* [*536*](#_page536)*,* [*539*](#_page539)*,* [*547*](#_page547)*,* [*569*](#_page569)*,* [*581*](#_page581)

Водовозов В. И. [65](#_page065)

Волков Ф. Г. [308](#_page308), [*549*](#_page549)

Волынский А. Л. [132](#_page132), [214](#_page214), [*523*](#_page523)*,* [*524*](#_page524)*,* [*555*](#_page555)*,* [*587*](#_page587)

Волькенштейн В. М. [*584*](#_page584)

Вольтер [369](#_page369)

Врубель М. А. [*509*](#_page509)*,* [*568*](#_page568)

Гаврилов Н. П. [*543*](#_page543)

Гайдебуров П. П. [446](#_page446), [*573*](#_page573)

Гамсун К. [584](#_page584)

Ганзен П. Г. [213](#_page213)

Ганссон О. [105](#_page105), [*501*](#_page501)

Гаршин В. М. [105](#_page105), [501](#_page501)

Гауптман Г. [28](#_page028), [42](#_page042), [72](#_page072), [77](#_page077), [84](#_page084), [85](#_page085), [103](#_page103) – [105](#_page105), [107](#_page107), [109](#_page109), [113](#_page113), [124](#_page124), [166](#_page166), [173](#_page173), [177](#_page177), [180](#_page180), [184](#_page184), [186](#_page186), [190](#_page190), [191](#_page191), [194](#_page194), [198](#_page198), [199](#_page199), [211](#_page211), [220](#_page220), [232](#_page232), [236](#_page236), [238](#_page238) – [241](#_page241), [260](#_page260), [296](#_page296), [322](#_page322), [340](#_page340), [375](#_page375), [384](#_page384), [385](#_page385), [390](#_page390), [418](#_page418), [448](#_page448), [449](#_page449), [466](#_page466), [*486*](#_page486)*,* [*496*](#_page496)*,* [*514*](#_page514)*,* [*515*](#_page515)*,* [*523*](#_page523)*,* [*526*](#_page526)*,* [*533*](#_page533)*,* [*595*](#_page595)

Гегель Г.‑В. [336](#_page336), [*554*](#_page554)

Гейне Г. [111](#_page111), [*194*](#_page194)*,* [*522*](#_page522)

Гейерманс Г. [418](#_page418)

{615} Гельцер Л. В. [143](#_page143), [223](#_page223), [225](#_page225), [227](#_page227), [228](#_page228), [447](#_page447), [452](#_page452), [*519*](#_page519)*,* [*529*](#_page529)

Геннерт И. И. [*492*](#_page492)

Георг II, герцог [*478*](#_page478)

Германова М. Н. [428](#_page428), [467](#_page467), [469](#_page469), [471](#_page471), [*586*](#_page586)

Герцен А. И. [103](#_page103), [*500*](#_page500)

Гете И.‑В. [15](#_page015), [29](#_page029), [111](#_page111), [249](#_page249), [312](#_page312), [318](#_page318), [445](#_page445), [*550*](#_page550)

Гзовская О. В. [*590*](#_page590)

Гиляровский В. А. [*494*](#_page494)*,* [*547*](#_page547)

Гиппиус З. Н. [*520*](#_page520)

Глаголь С. (С. С. Голоушев) [22](#_page022), [23](#_page023), [76](#_page076), [***482***](#_page482)***,*** [*484*](#_page484)*,* [*486*](#_page486)*,* [*492*](#_page492)*,* [*506*](#_page506)*,* [*507*](#_page507)*,* [*568*](#_page568)*,* [*581*](#_page581)*,* [*590*](#_page590)*,* [*600*](#_page600)

Гнедич Н. И. [*589*](#_page589)

Гнедич П. П. [24](#_page024), [74](#_page074), [***491***](#_page491)***,*** [*516*](#_page516)*,* [*549*](#_page549)*,* [*582*](#_page582)

Гоголь Н. В. [64](#_page064), [193](#_page193), [283](#_page283), [285](#_page285), [*543*](#_page543)*,* [*544*](#_page544)*,* [*564*](#_page564)

Голицын В. М. [6](#_page006)

Головин А. Я. [*597*](#_page597)

Головин Ф. А. [*582*](#_page582)

Гольдони К. [23](#_page023), [48](#_page048), [*480*](#_page480)

Гомер [300](#_page300)

Гонкуры Э. и Ж. [378](#_page378), [*562*](#_page562)

Гонцкевич З. И. [439](#_page439), [*572*](#_page572)

Гончаров А. И. [310](#_page310), [*513*](#_page513)

Горбунов И. Ф. [*564*](#_page564)

Горев Ф. П. [*570*](#_page570)*,* [*582*](#_page582)

Горева Е. Н. [*1*](#_page001)*,* [*542*](#_page542)

Горнфельд А. Н. [448](#_page448), [449](#_page449), [*569*](#_page569)*,* [*573*](#_page573)*,* [*575*](#_page575)

Горький М. [130](#_page130), [178](#_page178), [184](#_page184), [208](#_page208), [215](#_page215), [275](#_page275) – [278](#_page278), [282](#_page282) – [287](#_page287), [289](#_page289) – [292](#_page292), [312](#_page312) – [318](#_page318), [322](#_page322), [323](#_page323), [329](#_page329), [333](#_page333), [334](#_page334), [336](#_page336) – [341](#_page341), [369](#_page369), [385](#_page385), [390](#_page390), [395](#_page395), [400](#_page400), [417](#_page417), [418](#_page418), [446](#_page446), [448](#_page448), [449](#_page449), [459](#_page459) – [461](#_page461), [465](#_page465) – [470](#_page470), [472](#_page472) – [474](#_page474), [*508*](#_page508)*,* [*514*](#_page514)*,* [*533*](#_page533)*,* [*535*](#_page535)*,* [*541*](#_page541)*,* [*544*](#_page544)*,* [*547*](#_page547)*,* [*550*](#_page550)*,* [*553*](#_page553)*–* [*555*](#_page555)*,* [*577*](#_page577)*,* [*590*](#_page590)*,* [*604*](#_page604)

Гославский Е. П. [416](#_page416), [*543*](#_page543)

Гречанинов А. Т. [40](#_page040), [*485*](#_page485)

Грибунин В. Ф. [39](#_page039), [74](#_page074), [158](#_page158), [277](#_page277), [295](#_page295), [298](#_page298), [304](#_page304), [307](#_page307), [321](#_page321), [335](#_page335), [377](#_page377), [382](#_page382), [410](#_page410), [450](#_page450), [470](#_page470), [472](#_page472), [*546*](#_page546)

Грибоедов А. С. [4*80*](#_page480)

Григорович Д. В. [*550*](#_page550)

Григорьев А. А. [*523*](#_page523)*,* [*543*](#_page543)

Громов М. А. [153](#_page153), [158](#_page158), [159](#_page159), [223](#_page223), [225](#_page225), [227](#_page227), [228](#_page228), [316](#_page316), [319](#_page319), [324](#_page324), [337](#_page337), [341](#_page341), [382](#_page382), [428](#_page428), [466](#_page466), [470](#_page470), [*510*](#_page510)*,* [*513*](#_page513)*,* [*528*](#_page528)*,* [*563*](#_page563)

Гуревич Л. Я. [*584*](#_page584)*,* [*585*](#_page585)*,* [*587*](#_page587)*–* [*589*](#_page589)

Гурлянд И. Я. [*478*](#_page478)

Гюго В. [247](#_page247), [*520*](#_page520)*,* [*534*](#_page534)

Гюйо Ж.‑М. [447](#_page447), [*573*](#_page573)

Давыдов В. Н. [168](#_page168), [196](#_page196), [439](#_page439), [449](#_page449), [*517*](#_page517)*,* [*570*](#_page570)*,* [*572*](#_page572)

Далматов В. П. [449](#_page449), [*597*](#_page597)

Данилов С. С. [5*50*](#_page550)

{616} Данте А. [393](#_page393), [*564*](#_page564)

Дарвин Ч. [501](#_page501), [*578*](#_page578)

Дарский М. Е. [22](#_page022), [43](#_page043), [45](#_page045), [66](#_page066), [69](#_page069), [*486*](#_page486)*,* [*487*](#_page487)

Деннер Б. [185](#_page185), [*520*](#_page520)

Джулио Романо [368](#_page368), [*560*](#_page560)

Дидро Д. [*546*](#_page546)

Дмитриев М. П. [325](#_page325), [*547*](#_page547)

Домашева М. П. [131](#_page131)

Доронина Т. В. [278](#_page278)

Дорошевич В. М. [216](#_page216), [*487*](#_page487)*,* [*488*](#_page488)*,* [*516*](#_page516)*,* [*518*](#_page518)*,* [*534*](#_page534)*,* [*553*](#_page553)*,* [*563*](#_page563)*,* [*582*](#_page582)*,* [*590*](#_page590)*,* [*591*](#_page591)*,* [*593*](#_page593)*,* [*594*](#_page594)

Достоевский Ф. М. [252](#_page252), [339](#_page339), [406](#_page406), [430](#_page430), [*516*](#_page516)*,* [*521*](#_page521)*,* [*523*](#_page523)*,* [*584*](#_page584)*,* [*588*](#_page588)

Дрейфус А. [183](#_page183), [520](#_page520), [545](#_page545)

Дризен Н. В. [*554*](#_page554)

Дузе Э. [175](#_page175), [245](#_page245), [449](#_page449), [*518*](#_page518)

Дюма А. [247](#_page247), [*534*](#_page534)

Дягилев С. П. [*520*](#_page520)

Евреинов Н. Н. [*583*](#_page583)

Еврипид [297](#_page297), [371](#_page371), [395](#_page395), [546](#_page546)

Ежов Н. М. [*529*](#_page529)

Емельянов (Емельянов-Коханский) А. Н. [190](#_page190), [*522*](#_page522)

Ермолова М. Н. [113](#_page113), [449](#_page449), [*483*](#_page483)*,* [*501*](#_page501)*,* [*568*](#_page568)

Жданов Л. Г. [*543*](#_page543)

Живокини В. И. [39](#_page039), [*485*](#_page485)

Животовский С. В. [*538*](#_page538)

Завадский Ю. А. [*601*](#_page601)

Загаров А. Л. [316](#_page316), [324](#_page324), [338](#_page338), [415](#_page415)

Загорский М. Б. [*604*](#_page604)

Залютина С. В. [*578*](#_page578)

Званцев Н. Н. [352](#_page352)

Золя Э. [183](#_page183), [250](#_page250), [*520*](#_page520)*,* [*522*](#_page522)*,* [*555*](#_page555)

Зудерман Г. [260](#_page260), [384](#_page384), [443](#_page443), [*538*](#_page538)*,* [*551*](#_page551)

Ибсен Г. [23](#_page023), [25](#_page025), [70](#_page070) – [72](#_page072), [98](#_page098), [105](#_page105), [109](#_page109), [129](#_page129), [139](#_page139), [141](#_page141), [144](#_page144) – [148](#_page148), [177](#_page177), [178](#_page178), [184](#_page184), [186](#_page186), [191](#_page191), [198](#_page198), [199](#_page199), [205](#_page205), [209](#_page209), [210](#_page210), [213](#_page213), [215](#_page215), [220](#_page220) – [228](#_page228), [238](#_page238), [249](#_page249), [250](#_page250), [260](#_page260), [278](#_page278), [296](#_page296), [325](#_page325), [328](#_page328) – [331](#_page331), [384](#_page384), [385](#_page385), [390](#_page390), [392](#_page392), [395](#_page395), [406](#_page406), [418](#_page418), [432](#_page432) – [437](#_page437), [446](#_page446) – [449](#_page449), [458](#_page458), [466](#_page466), [*479*](#_page479)*,* [*509*](#_page509)*,* [*525*](#_page525)*,* [*526*](#_page526)*,* [*529*](#_page529)*,* [*530*](#_page530)*,* [*537*](#_page537)*,* [*552*](#_page552)*,* [*553*](#_page553)*,* [*565*](#_page565)*,* [*588*](#_page588)*,* [*589*](#_page589)

Иванов И. И. [*230*](#_page230)*,* [*490*](#_page490)*,* [*510*](#_page510)*,* [*530*](#_page530)*,* [*584*](#_page584)

Иванов-Козельский М. Т. [449](#_page449)

{617} Игнатов И. Н. [24](#_page024), [25](#_page025), [72](#_page072), [75](#_page075), [76](#_page076), [278](#_page278), [***500***](#_page500)***,*** [*528*](#_page528)*,* [*530*](#_page530)*,* [*556*](#_page556)*,* [*590*](#_page590)*,* [*591*](#_page591)

Измайлов А. А. [131](#_page131)*,* [*485*](#_page485)*,* [***514***](#_page514)***,*** [*570*](#_page570)*,* [*573*](#_page573)

Иловайский Д. И. [351](#_page351), [*557*](#_page557)

Калинников В. С. [69](#_page069), [*492*](#_page492)

Кальдерон П. [446](#_page446), [*573*](#_page573)

Каразин Н. Н. [138](#_page138), [509](#_page509)

Карамзин Н. М. [393](#_page393), [*484*](#_page484)*,* [*564*](#_page564)

Карпов Е. П. [*489*](#_page489)*,* [*597*](#_page597)

Качалов В. И. [22](#_page022), [77](#_page077), [135](#_page135), [148](#_page148), [223](#_page223) – [225](#_page225), [227](#_page227), [256](#_page256), [259](#_page259), [262](#_page262), [263](#_page263), [270](#_page270), [316](#_page316), [323](#_page323), [326](#_page326), [328](#_page328), [331](#_page331), [335](#_page335), [338](#_page338), [341](#_page341) – [343](#_page343), [348](#_page348) – [351](#_page351), [354](#_page354) – [356](#_page356), [359](#_page359), [362](#_page362), [363](#_page363), [370](#_page370), [372](#_page372) – [375](#_page375), [377](#_page377), [378](#_page378), [381](#_page381), [382](#_page382), [387](#_page387), [388](#_page388), [396](#_page396), [402](#_page402), [409](#_page409), [415](#_page415), [423](#_page423) – [426](#_page426), [428](#_page428), [430](#_page430), [433](#_page433), [437](#_page437), [438](#_page438), [441](#_page441), [442](#_page442), [450](#_page450), [451](#_page451), [460](#_page460), [461](#_page461), [464](#_page464), [466](#_page466), [469](#_page469), [471](#_page471), [472](#_page472), [474](#_page474), [*505*](#_page505)*,* [*507*](#_page507)*,* [*528*](#_page528)*,* [*536*](#_page536)*,* [*552*](#_page552)*,* [*569*](#_page569)*,* [*570*](#_page570)*,* [*573*](#_page573)*,* [*583*](#_page583)*,* [*585*](#_page585)*–* [*587*](#_page587)*,* [*598*](#_page598)*,* [*599*](#_page599)

Кириллов В. С. [5*56*](#_page556)

Кисилевский И. П. [449](#_page449), [*480*](#_page480)

Кичеев П. И. [76](#_page076), [*498*](#_page498)*,* [*499*](#_page499)*,* [*506*](#_page506)

Клюкин М. В. [259](#_page259), [*537*](#_page537)

Книппер-Чехова О. Л. [23](#_page023), [24](#_page024), [28](#_page028), [33](#_page033), [45](#_page045), [50](#_page050) – [53](#_page053), [57](#_page057), [60](#_page060), [73](#_page073) – [76](#_page076), [86](#_page086), [88](#_page088), [92](#_page092), [104](#_page104), [106](#_page106), [117](#_page117), [124](#_page124), [148](#_page148), [150](#_page150), [152](#_page152), [157](#_page157), [159](#_page159), [162](#_page162), [165](#_page165), [169](#_page169), [170](#_page170), [178](#_page178), [180](#_page180), [182](#_page182), [194](#_page194), [198](#_page198), [216](#_page216), [230](#_page230), [256](#_page256), [262](#_page262), [263](#_page263), [270](#_page270), [274](#_page274), [275](#_page275), [286](#_page286), [289](#_page289), [292](#_page292), [316](#_page316), [319](#_page319), [324](#_page324), [326](#_page326), [328](#_page328), [331](#_page331), [335](#_page335), [338](#_page338), [341](#_page341), [375](#_page375), [376](#_page376), [378](#_page378), [381](#_page381), [382](#_page382), [399](#_page399), [402](#_page402), [405](#_page405), [409](#_page409), [411](#_page411), [414](#_page414), [415](#_page415), [423](#_page423), [428](#_page428), [434](#_page434), [436](#_page436), [438](#_page438), [442](#_page442), [443](#_page443), [451](#_page451), [461](#_page461), [463](#_page463), [464](#_page464), [467](#_page467), [470](#_page470), [**471**](#_page471)**,** [474](#_page474), [*494*](#_page494)*,* [*500*](#_page500)*,* [*506*](#_page506)*,* [*512*](#_page512)*,* [*514*](#_page514)*,* [*515*](#_page515)*,* [*517*](#_page517)*,* [*521*](#_page521)*,* [*535*](#_page535)*,* [*538*](#_page538)*–* [*541*](#_page541)*,* [*543*](#_page543)*,* [*544*](#_page544)*,* [*551*](#_page551)*–* [*553*](#_page553)*,* [*561*](#_page561)*,* [*569*](#_page569)*,* [*577*](#_page577)*,* [*587*](#_page587)*,* [*591*](#_page591)

Коган П. С. [5*62*](#_page562)

Колупаев Н. А. [459](#_page459), [*568*](#_page568)*,* [*570*](#_page570)

Комиссаржевская В. Ф. [168](#_page168), [418](#_page418), [435](#_page435), [443](#_page443), [446](#_page446), [447](#_page447), [449](#_page449), [*517*](#_page517)

Комиссаржевский Ф. Ф. [*583*](#_page583)*,* [*584*](#_page584)

Кондратьев А. М. [32](#_page032)

Коновицер Е. З. [*494*](#_page494)

Кони А. Ф. [*533*](#_page533)

Коренева Л. М. [*586*](#_page586)

Коонен А. Г. [*605*](#_page605)

Коровин К. А. [138](#_page138), [509](#_page509)

Короленко В. Г. [*525*](#_page525)*,* [*541*](#_page541)*,* [*575*](#_page575)

Короччи [379](#_page379)

Корш Ф. А. [417](#_page417), [479](#_page479) – [481](#_page481), [484](#_page484), [487](#_page487)

Косминская Л. А. [399](#_page399), [402](#_page402), [439](#_page439), [443](#_page443), [565](#_page565)

Косоротов А. И. [343](#_page343), [417](#_page417), [*561*](#_page561)

Кошеверов А. С. [50](#_page050), [86](#_page086), [*477*](#_page477)*,* [*538*](#_page538)

Кошеверова М. В. [*501*](#_page501)

Крестовская М. А. [*501*](#_page501)

Крестовский В. В. [339](#_page339), [*555*](#_page555)

Кречетов М. [73](#_page073), [74](#_page074), [*503*](#_page503)

Кровский (Красовский) Н. Ф. [39](#_page039)

{618} Кронек Л. [*120*](#_page120)*,* [*478*](#_page478)*,* [*503*](#_page503)*,* [*558*](#_page558)

Крылов В. А. [*525*](#_page525)*,* [*549*](#_page549)

Крэг Г. [*573*](#_page573)*,* [*594*](#_page594)

Кугель А. Р. [5](#_page005), [76](#_page076), [130](#_page130), [131](#_page131), [192](#_page192), [214](#_page214), [216](#_page216), [278](#_page278), [342](#_page342), [461](#_page461), [*486*](#_page486)*,* [*502*](#_page502)*,* [*503*](#_page503)*,* [*510*](#_page510)*,* [*511*](#_page511)*,* [*513*](#_page513)*–* [*515*](#_page515)*,* [*519*](#_page519)*,* [*522*](#_page522)*,* [*524*](#_page524)*,* [*543*](#_page543)*,* [*549*](#_page549)*,* [*566*](#_page566)*,* [*573*](#_page573)*,* [*574*](#_page574)*,* [*581*](#_page581)*,* [*585*](#_page585)*,* [*588*](#_page588)*–* [*591*](#_page591)*,* [*596*](#_page596)*–* [*600*](#_page600)*,* [*606*](#_page606)

Кугульский С. Л. [6](#_page006), [*477*](#_page477)*,* [*479*](#_page479)

Кузнецов А. Н. [40](#_page040)

Кульганек [*492*](#_page492)

Лавуазье А.‑Л. [*578*](#_page578)

Ланин Н. П. [18](#_page018), [*480*](#_page480)

Ланской В. А. [48](#_page048), [50](#_page050), [87](#_page087), [*489*](#_page489)*,* [*496*](#_page496)

Ларин К. П. [*518*](#_page518)

Лебедев Б. Ф. [461](#_page461)

Левитан И. И. [279](#_page279), [379](#_page379), [*497*](#_page497)*,* [*563*](#_page563)

Леметр Ж. [295](#_page295), [*545*](#_page545)*,* [*546*](#_page546)

Ленин В. И. [*542*](#_page542)

Ленский А. П. [113](#_page113), [130](#_page130), [135](#_page135), [*489*](#_page489)*,* [*505*](#_page505)*,* [*506*](#_page506)*,* [*508*](#_page508)*,* [*509*](#_page509)*,* [*527*](#_page527)*,* [*592*](#_page592)*,* [*595*](#_page595)

Ленский П. Д. [*516*](#_page516)

Лентовский М. В. [11](#_page011), [479](#_page479), [*542*](#_page542)

Леонидов Л. М. [22](#_page022), [348](#_page348), [352](#_page352), [356](#_page356), [364](#_page364), [372](#_page372), [373](#_page373), [377](#_page377), [381](#_page381), [382](#_page382), [387](#_page387), [388](#_page388), [396](#_page396), [402](#_page402), [410](#_page410), [414](#_page414), [423](#_page423), [428](#_page428), [439](#_page439), [450](#_page450), [452](#_page452), [464](#_page464), [466](#_page466), [469](#_page469), [471](#_page471), [*573*](#_page573)*,* [*586*](#_page586)*,* [*587*](#_page587)*,* [*603*](#_page603)

Леонтьев П. И. [441](#_page441), [572](#_page572)

Лермонтов М. Ю. [242](#_page242)

Лессинг Г. Э. [*535*](#_page535)

Лешковская Е. К. [169](#_page169), [*517*](#_page517)

Лианозов Г. М. [*542*](#_page542)

Лианозов С. Г. [*542*](#_page542)

Лилина М. П. [24](#_page024), [54](#_page054), [57](#_page057), [60](#_page060), [61](#_page061), [74](#_page074), [75](#_page075), [88](#_page088), [93](#_page093) – [95](#_page095), [116](#_page116), [124](#_page124), [133](#_page133), [135](#_page135), [152](#_page152), [153](#_page153), [158](#_page158) – [160](#_page160), [162](#_page162), [165](#_page165), [170](#_page170), [178](#_page178), [198](#_page198), [234](#_page234), [237](#_page237), [241](#_page241), [248](#_page248), [251](#_page251), [256](#_page256), [263](#_page263), [271](#_page271), [326](#_page326), [328](#_page328), [331](#_page331), [377](#_page377), [382](#_page382), [399](#_page399), [402](#_page402), [439](#_page439), [447](#_page447), [459](#_page459), [462](#_page462), [463](#_page463)

Литовский О. С. [6*04*](#_page604)

Литовцева Н. Н. [286](#_page286), [289](#_page289), [291](#_page291), [292](#_page292), [447](#_page447), [452](#_page452), [467](#_page467), [*544*](#_page544)

Лось А. Л. [431](#_page431), [466](#_page466), [470](#_page470), [471](#_page471)

Лоти П. [*487*](#_page487)

Лужский В. В. [22](#_page022), [24](#_page024), [27](#_page027), [33](#_page033), [38](#_page038), [48](#_page048), [56](#_page056), [62](#_page062), [66](#_page066) – [68](#_page068), [73](#_page073), [75](#_page075), [81](#_page081), [83](#_page083), [85](#_page085), [87](#_page087), [88](#_page088), [91](#_page091), [92](#_page092), [116](#_page116), [129](#_page129), [141](#_page141), [153](#_page153), [158](#_page158), [160](#_page160), [162](#_page162), [165](#_page165), [170](#_page170), [173](#_page173), [179](#_page179), [182](#_page182), [198](#_page198), [213](#_page213), [237](#_page237), [263](#_page263), [271](#_page271), [272](#_page272), [286](#_page286), [287](#_page287), [289](#_page289), [291](#_page291), [316](#_page316), [325](#_page325), [328](#_page328), [331](#_page331), [338](#_page338), [341](#_page341), [352](#_page352), [356](#_page356), [374](#_page374), [388](#_page388), [418](#_page418), [424](#_page424), [428](#_page428), [431](#_page431), [439](#_page439), [447](#_page447), [451](#_page451), [452](#_page452), [461](#_page461), [464](#_page464), [466](#_page466), [470](#_page470), [471](#_page471), [*479*](#_page479)*,* [*484*](#_page484)*,* [*487*](#_page487)*,* [*492*](#_page492)*,* [*494*](#_page494)*,* [*496*](#_page496)*,* [*510*](#_page510)*,* [*512*](#_page512)*,* [*522*](#_page522)*,* [*525*](#_page525)*,* [*563*](#_page563)*,* [*569*](#_page569)*,* [*577*](#_page577)*,* [*586*](#_page586)

Луначарский А. В. [*600*](#_page600)*,* [*604*](#_page604)

Любошиц С. Б. [529](#_page529), [535](#_page535), [537](#_page537), [*590*](#_page590)

Люнье-По О.‑М. [*520*](#_page520)

{619} Маклаков В. А. [*582*](#_page582)

Маковский К. Е. [137](#_page137), [138](#_page138), [*508*](#_page508)

Макшеев В. А. [113](#_page113)

Малиновская З. А. [*484*](#_page484)

Малютин С. В. [138](#_page138), [*509*](#_page509)

Малявин Ф. А. [324](#_page324), [*551*](#_page551)

Мамонтов С. И. [267](#_page267), [*481*](#_page481)*,* [*539*](#_page539)*,* [*559*](#_page559)

Мамонтов С. С. [343](#_page343), [*528*](#_page528)*,* [*529*](#_page529)*,* [***559***](#_page559)***,*** [*582*](#_page582)*,* [*590*](#_page590)

Маныкин-Невструев Н. А. [*569*](#_page569)

Марджанов К. А. [*602*](#_page602)

Мариотт Э. [23](#_page023), [48](#_page048), [51](#_page051), [109](#_page109)

Марков П. А. [4](#_page004), [*583*](#_page583)*,* [*601*](#_page601)

Маркс К. [193](#_page193), [*522*](#_page522)

Маров В. [*528*](#_page528)

Мартынова Г. И. [*480*](#_page480)

Мацкин А. Л. [*484*](#_page484)*,* [*485*](#_page485)

Маяковский В. В. [*514*](#_page514)

Медведев П. М. [449](#_page449)

Мейерхольд В. Э. [4](#_page004), [22](#_page022), [24](#_page024), [33](#_page033), [50](#_page050), [52](#_page052), [56](#_page056), [59](#_page059), [69](#_page069), [73](#_page073), [76](#_page076), [77](#_page077), [87](#_page087), [103](#_page103), [104](#_page104), [106](#_page106), [153](#_page153), [158](#_page158), [178](#_page178), [191](#_page191), [216](#_page216), [273](#_page273), [342](#_page342), [344](#_page344), [374](#_page374), [375](#_page375), [*477*](#_page477)*,* [*489*](#_page489)*,* [*511*](#_page511)*,* [*512*](#_page512)*,* [*514*](#_page514)*,* [*515*](#_page515)*,* [*538*](#_page538)*,* [*544*](#_page544)*,* [*561*](#_page561)*,* [*572*](#_page572)*,* [*573*](#_page573)*,* [*576*](#_page576)*,* [*583*](#_page583)*,* [*588*](#_page588)*,* [*589*](#_page589)*,* [*594*](#_page594)*,* [*597*](#_page597)*,* [*603*](#_page603)

Мендельсон-Бартольди Ф. [66](#_page066), [69](#_page069), [*492*](#_page492)

Мендес К. [*520*](#_page520)

Мережковские [*521*](#_page521)

Мережковский Д. С. [65](#_page065), [308](#_page308), [371](#_page371), [372](#_page372), [392](#_page392), [*492*](#_page492)*,* [*520*](#_page520)*,* [*526*](#_page526)*,* [*533*](#_page533)*,* [*549*](#_page549)*,* [*561*](#_page561)*,* [*590*](#_page590)*,* [*599*](#_page599)

Метерлинк М. [190](#_page190), [249](#_page249), [251](#_page251), [384](#_page384), [395](#_page395), [416](#_page416), [418](#_page418) – [422](#_page422), [434](#_page434), [446](#_page446), [452](#_page452), [454](#_page454) – [457](#_page457), [*482*](#_page482)*,* [*516*](#_page516)*,* [*534*](#_page534)*,* [*546*](#_page546)*,* [*567*](#_page567)*,* [*568*](#_page568)*,* [*574*](#_page574)*,* [*575*](#_page575)*,* [*583*](#_page583)

Мещерский В. П. [410](#_page410), [*566*](#_page566)

Миньяр П. [*561*](#_page561)

Михайловский Н. К. [114](#_page114), [189](#_page189), [*502*](#_page502)*,* [*503*](#_page503)

Михайловский Н. Н. [237](#_page237)

Михальский В. Н. [*543*](#_page543)

Мицкевич А. [398](#_page398)

Мольер Ж.‑Б. [45](#_page045), [249](#_page249), [311](#_page311), [*480*](#_page480)*,* [*552*](#_page552)*,* [*584*](#_page584)

Моммзен Т. [5*58*](#_page558)

Мопассан Г., де [456](#_page456)

Морозов С. Т. [216](#_page216), [263](#_page263), [264](#_page264), [*499*](#_page499)*,* [*539*](#_page539)*,* [*540*](#_page540)*,* [*542*](#_page542)*,* [*594*](#_page594)

Морозова З. Г. [*542*](#_page542)

Москвин И. М. [21](#_page021), [22](#_page022), [27](#_page027), [32](#_page032), [35](#_page035) – [38](#_page038), [46](#_page046), [48](#_page048), [54](#_page054), [56](#_page056), [74](#_page074), [85](#_page085), [98](#_page098), [104](#_page104), [107](#_page107), [135](#_page135), [153](#_page153), [158](#_page158), [160](#_page160), [178](#_page178), [214](#_page214), [234](#_page234), [237](#_page237), [241](#_page241), [263](#_page263), [270](#_page270), [271](#_page271), [317](#_page317), [322](#_page322), [323](#_page323), [326](#_page326), [328](#_page328), [335](#_page335), [337](#_page337), [341](#_page341), [356](#_page356), [375](#_page375), [377](#_page377), [378](#_page378), [382](#_page382), [399](#_page399), [401](#_page401), [405](#_page405), [409](#_page409), [410](#_page410), [414](#_page414), [418](#_page418), [424](#_page424), [428](#_page428), [433](#_page433), [436](#_page436), [439](#_page439), [442](#_page442), [443](#_page443), [450](#_page450), [451](#_page451), [458](#_page458), [461](#_page461), [466](#_page466), [470](#_page470), [471](#_page471), [*483*](#_page483)*,* [*484*](#_page484)*,* [*489*](#_page489)*,* [*500*](#_page500)*,* [*512*](#_page512)*,* [*533*](#_page533)*,* [*539*](#_page539)*,* [*552*](#_page552)*,* [*554*](#_page554)*,* [*561*](#_page561)*,* [*563*](#_page563)*,* [*571*](#_page571)*,* [*581*](#_page581)*,* [*586*](#_page586)*,* [*587*](#_page587)*,* [*597*](#_page597)*,* [*598*](#_page598)

Мочалов П. С. [5*80*](#_page580)

Мунт Е. М. [86](#_page086), [87](#_page087), [143](#_page143), [179](#_page179), [271](#_page271), [*496*](#_page496)*,* [*506*](#_page506)*,* [*519*](#_page519)*,* [*538*](#_page538)*,* [*540*](#_page540)

Мунштейн Л. Г. [***481***](#_page481)

{620} Муратова Е. П. [223](#_page223), [225](#_page225), [227](#_page227), [286](#_page286), [287](#_page287), [289](#_page289), [291](#_page291), [317](#_page317), [335](#_page335), [338](#_page338), [377](#_page377), [378](#_page378), [410](#_page410), [411](#_page411), [439](#_page439), [467](#_page467), [471](#_page471), [*529*](#_page529)*,* [*563*](#_page563)

Мюссе А., де [253](#_page253), [*534*](#_page534)

Наврозов Ф. Н. [73](#_page073)

Назаревский Б. В. [*570*](#_page570)

Найденов С. А. [416](#_page416) – [418](#_page418), [429](#_page429), [430](#_page430), [444](#_page444), [445](#_page445), [*571*](#_page571)

Невежин П. М. [416](#_page416), [*498*](#_page498)

Неврев Н. В. [34](#_page034), [137](#_page137), [*484*](#_page484)

Неделин Е. Я. [*497*](#_page497)

Недоброво Л. В. [*501*](#_page501)

Нежданов [343](#_page343)

Незлобии К. Н. [*490*](#_page490)

Некрасов Н. А. [*572*](#_page572)

Нелидов В. А. [488](#_page488)

Немирович В. И. [*497*](#_page497)

Немирович-Данченко Вл. И. [3](#_page003) – [16](#_page016), [19](#_page019) – [25](#_page025), [38](#_page038) – [40](#_page040), [44](#_page044), [48](#_page048), [51](#_page051), [52](#_page052), [57](#_page057), [72](#_page072), [74](#_page074), [76](#_page076), [95](#_page095), [109](#_page109), [120](#_page120), [122](#_page122), [125](#_page125), [127](#_page127), [129](#_page129), [130](#_page130), [132](#_page132), [167](#_page167) – [169](#_page169), [177](#_page177), [184](#_page184), [187](#_page187), [189](#_page189), [190](#_page190), [197](#_page197), [198](#_page198), [208](#_page208), [213](#_page213) – [215](#_page215), [217](#_page217), [251](#_page251), [254](#_page254) – [256](#_page256), [260](#_page260), [261](#_page261), [263](#_page263), [269](#_page269), [270](#_page270), [276](#_page276) – [279](#_page279), [324](#_page324), [342](#_page342), [344](#_page344), [354](#_page354), [355](#_page355), [367](#_page367), [368](#_page368), [371](#_page371) – [373](#_page373), [379](#_page379), [385](#_page385), [391](#_page391) – [393](#_page393), [395](#_page395), [416](#_page416) – [419](#_page419), [437](#_page437), [438](#_page438), [448](#_page448), [461](#_page461), [464](#_page464), [*477*](#_page477)*–* [*479*](#_page479)*,* [*482*](#_page482)*,* [*483*](#_page483)*,* [*486*](#_page486)*,* [*487*](#_page487)*,* [*489*](#_page489)*–* [*492*](#_page492)*,* [*494*](#_page494)*,* [*497*](#_page497)*–* [*500*](#_page500)*,* [*503*](#_page503)*,* [*507*](#_page507)*,* [*508*](#_page508)*,* [*510*](#_page510)*–* [*512*](#_page512)*,* [*516*](#_page516)*,* [*524*](#_page524)*,* [*526*](#_page526)*,* [*527*](#_page527)*,* [*530*](#_page530)*,* [*534*](#_page534)*–* [*540*](#_page540)*,* [*542*](#_page542)*–* [*545*](#_page545)*,* [*547*](#_page547)*,* [*552*](#_page552)*–* [*554*](#_page554)*,* [*556*](#_page556)*,* [*558*](#_page558)*,* [*568*](#_page568)*,* [*569*](#_page569)*,* [*571*](#_page571)*–* [*577*](#_page577)*,* [*580*](#_page580)*–* [*592*](#_page592)*,* [*594*](#_page594)*–* [*606*](#_page606)

Немирович-Данченко Е. Н. [*499*](#_page499)

Нестеров М. В. [34](#_page034), [*484*](#_page484)

Никиш А. [190](#_page190), [522](#_page522)

Николаев Н. И. [*562*](#_page562)

Николаева-Григорьева М. П. [299](#_page299), [303](#_page303), [308](#_page308), [321](#_page321), [*487*](#_page487)*,* [*546*](#_page546)

Ницше Ф. [105](#_page105), [258](#_page258), [259](#_page259), [323](#_page323), [334](#_page334), [406](#_page406)

Норова О. П. [*499*](#_page499)*,* [*501*](#_page501)*,* [*514*](#_page514)

Нотович О. К. [*197*](#_page197)*,* [*524*](#_page524)

Оболенский Л. Е. [*517*](#_page517)*,* [*563*](#_page563)

Овидий [*566*](#_page566)

Огарев Н. П. [269](#_page269)

Одарченко К. Ф. [130](#_page130), [215](#_page215), [407](#_page407), [*566*](#_page566)

Озаровский Ю. Э. [292](#_page292), [*549*](#_page549)*,* [*561*](#_page561)

Омон Ш. [47](#_page047), [*488*](#_page488)*,* [*542*](#_page542)

Орленев П. Н. [36](#_page036), [418](#_page418), [449](#_page449), [*484*](#_page484)*,* [*485*](#_page485)*,* [*597*](#_page597)

Орлов Н. [74](#_page074)

Оружейников Н. [*604*](#_page604)*,* [*605*](#_page605)

Осипов А. А. [418](#_page418), [*486*](#_page486)*,* [*573*](#_page573)

Островский А. Н. [45](#_page045), [133](#_page133), [134](#_page134), [149](#_page149), [177](#_page177), [188](#_page188), [224](#_page224), [305](#_page305), [378](#_page378), [*478*](#_page478)*,* [*480*](#_page480)*,* [*491*](#_page491)*,* [*505*](#_page505)*,* [*506*](#_page506)*,* [*508*](#_page508)*,* [*523*](#_page523)*,* [*550*](#_page550)*,* [*562*](#_page562)*,* [*564*](#_page564)*,* [*583*](#_page583)*,* [*586*](#_page586)*,* [*589*](#_page589)*,* [*604*](#_page604)

{621} Павлова В. Н. [289](#_page289), [*501*](#_page501)*,* [*546*](#_page546)

Пастухов В. Н. [*479*](#_page479)

Пастухов Н. И. [*479*](#_page479)

Пасхалова А. М. [*497*](#_page497)

Перуджино П. [379](#_page379)

Перцов П. П. [75](#_page075), [*520*](#_page520)*,* [*549*](#_page549)

Петипа М. И. [*487*](#_page487)

Петров В. А. [*513*](#_page513)

Петров Г. С. [5*68*](#_page568)

Петрова В. А. [428](#_page428), [*552*](#_page552)

Петрович А. А. [*499*](#_page499)

Петрович О. И. [*499*](#_page499)

Пивоварова А. А. [*447*](#_page447)

Писемский А. Ф. [47](#_page047), [*550*](#_page550)

Плутарх [350](#_page350), [351](#_page351), [360](#_page360), [394](#_page394), [*557*](#_page557)

Полилов Г. Т. [130](#_page130), [***518***](#_page518)

Полунин И. М. [*548*](#_page548)

Поляков [*492*](#_page492)

Помялова А. И. [42](#_page042), [295](#_page295), [299](#_page299), [303](#_page303), [306](#_page306), [321](#_page321), [*486*](#_page486)*,* [*546*](#_page546)

Понсон дю Террайль П. А. [247](#_page247), [*534*](#_page534)

Попов Н. А. [10](#_page010), [*478*](#_page478)*,* [*479*](#_page479)

Поссарт Э. [*487*](#_page487)

Потапенко И. Н. [*563*](#_page563)*,* [*597*](#_page597)

Потехин А. А. [*550*](#_page550)

Потоцкая М. А. [*211*](#_page211)*,* [*541*](#_page541)

Преображенский В. П. [215](#_page215), [216](#_page216), [*527*](#_page527)

Протопопова А. А. [*492*](#_page492)

Прудкин М. И. [*601*](#_page601)

Прудон П.‑Ж. [193](#_page193), [522](#_page522)

Пуссен Н. [*561*](#_page561)

Пушкин А. С. [203](#_page203), [242](#_page242), [247](#_page247), [249](#_page249), [250](#_page250), [398](#_page398), [*544*](#_page544)*,* [*584*](#_page584)

Пэк — см. [Ашкинази В. А.](#_Tosh0004275)

Раевская Е. М. [54](#_page054), [143](#_page143), [179](#_page179), [271](#_page271), [*517*](#_page517)*,* [*538*](#_page538)

Ракшанин И. О. [*498*](#_page498)*,* [*512*](#_page512)*,* [*533*](#_page533)*,* [*546*](#_page546)*,* [*557*](#_page557)*,* [*590*](#_page590)*–* [*592*](#_page592)*,* [*597*](#_page597)

Расин Ж. [*436*](#_page436)

Режан Г. [263](#_page263), [*532*](#_page532)*,* [*538*](#_page538)

Рейнгольд А. А. [75](#_page075)

Рембрандт Х. [183](#_page183)

Репин И. Е. [565](#_page565)

Рейнсгаузен Ф. А. [*487*](#_page487)

Рейнхардт М. [*553*](#_page553)

Рёскин Д. [109](#_page109), [*501*](#_page501)

Рид Т.‑М. [247](#_page247), [*534*](#_page534)

{622} Роксанова М. Л. [23](#_page023), [24](#_page024), [49](#_page049) – [51](#_page051), [53](#_page053), [56](#_page056), [59](#_page059), [60](#_page060), [134](#_page134), [141](#_page141), [143](#_page143), [173](#_page173), [273](#_page273), [275](#_page275), [463](#_page463), [*477*](#_page477)*,* [*484*](#_page484)*,* [*490*](#_page490)*,* [*517*](#_page517)*,* [*538*](#_page538)*,* [*544*](#_page544)

Рославлев [215](#_page215)

Росси Э. [72](#_page072), [82](#_page082), [122](#_page122), [172](#_page172), [245](#_page245), [*495*](#_page495)*,* [*503*](#_page503)

Россовский Н. А. [76](#_page076)

Ростан Э. [*501*](#_page501)

Ростиславов А. А. [*311*](#_page311)*,* [*549*](#_page549)*,* [*565*](#_page565)

Рощин-Инсаров Н. П. [191](#_page191), [*480*](#_page480)*,* [*497*](#_page497)*,* [*522*](#_page522)

Рудаков Е. Е. [415](#_page415)

Рыбаков К. Н. [85](#_page085), [*496*](#_page496)

Рыжов И. А. [113](#_page113)

Рындзюнский Г. Д. [*492*](#_page492)*,* [*499*](#_page499)

Рышков В. А. [*597*](#_page597)

Рябушкин А. П. [*508*](#_page508)

Савина М. Г. [169](#_page169), [196](#_page196), [439](#_page439), [449](#_page449), [*517*](#_page517)*,* [*572*](#_page572)

Савицкая М. Г. [22](#_page022), [24](#_page024), [42](#_page042), [65](#_page065), [68](#_page068), [85](#_page085), [134](#_page134), [148](#_page148), [152](#_page152), [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [230](#_page230), [316](#_page316), [328](#_page328), [352](#_page352), [356](#_page356), [364](#_page364), [396](#_page396), [432](#_page432), [433](#_page433), [436](#_page436), [463](#_page463), [*486*](#_page486)*,* [*512*](#_page512)*,* [*543*](#_page543)*,* [*571*](#_page571)

Садовская Е. М. [113](#_page113), [135](#_page135), [303](#_page303), [*508*](#_page508)

Садовская О. О. [*548*](#_page548)

Салтыков-Щедрин М. Е. [145](#_page145), [193](#_page193), [*510*](#_page510)*,* [*522*](#_page522)

Сальвини Т. [1*22*](#_page122)*,* [*245*](#_page245)*,* [*495*](#_page495)

Самарин Ю. Ф. [18](#_page018), [*480*](#_page480)

Самарова М. А. [33](#_page033), [76](#_page076), [97](#_page097), [104](#_page104), [107](#_page107), [158](#_page158), [178](#_page178), [255](#_page255), [263](#_page263), [270](#_page270), [274](#_page274), [375](#_page375), [431](#_page431), [439](#_page439), [447](#_page447), [*500*](#_page500)*,* [*514*](#_page514)*,* [*517*](#_page517)*,* [*535*](#_page535)*,* [*561*](#_page561)

Санин А. А. [4](#_page004), [21](#_page021), [22](#_page022), [24](#_page024), [33](#_page033), [39](#_page039), [67](#_page067), [69](#_page069), [72](#_page072), [74](#_page074), [76](#_page076), [83](#_page083), [104](#_page104), [107](#_page107), [109](#_page109), [124](#_page124), [129](#_page129), [178](#_page178), [213](#_page213), [216](#_page216), [225](#_page225), [227](#_page227), [256](#_page256), [263](#_page263) – [265](#_page265), [270](#_page270), [271](#_page271), [274](#_page274), [374](#_page374), [*561*](#_page561)*,* [*594*](#_page594)

Сарду В. [247](#_page247), [250](#_page250), [*534*](#_page534)

Сарсэ Ф. [*480*](#_page480)

Светоний [351](#_page351), [*557*](#_page557)

Свободин П. М. [439](#_page439), [*572*](#_page572)

Семирадский Х. И. [352](#_page352), [357](#_page357), [370](#_page370), [387](#_page387), [*557*](#_page557)

Сенека [*560*](#_page560)

Серов В. А. [138](#_page138), [*509*](#_page509)*,* [*520*](#_page520)

Симов В. А. [21](#_page021) – [25](#_page025), [34](#_page034), [72](#_page072) – [74](#_page074), [76](#_page076), [129](#_page129), [213](#_page213), [263](#_page263), [277](#_page277), [278](#_page278), [342](#_page342), [354](#_page354), [379](#_page379), [417](#_page417), [418](#_page418), [425](#_page425), [461](#_page461), [*488*](#_page488)*,* [*492*](#_page492)*,* [*511*](#_page511)*,* [*529*](#_page529)*,* [*547*](#_page547)*,* [*548*](#_page548)*,* [*552*](#_page552)*,* [*554*](#_page554)*,* [*556*](#_page556)*,* [*563*](#_page563)*,* [*570*](#_page570)

Скарская Н. Ф. [97](#_page097), [*499*](#_page499)*,* [*573*](#_page573)

Скиталец С. Г. [*539*](#_page539)

Скриб О.‑Э. [330](#_page330), [*553*](#_page553)

Смоленский — см. [Измайлов А. А.](#_Tosh0004276)

Собинов Л. В. [*568*](#_page568)

Соболев Ю. В. [*601*](#_page601)*–* [*603*](#_page603)

Соколова З. С. [5*32*](#_page532)

Соловцов Н. Н. [*480*](#_page480)*,* [*490*](#_page490)*,* [*573*](#_page573)

{623} Соловьев Н. Я. [378](#_page378), [*491*](#_page491)*,* [*562*](#_page562)*,* [*570*](#_page570)

Софокл [65](#_page065), [69](#_page069), [111](#_page111), [188](#_page188)

Спенсер Г. [405](#_page405), [*566*](#_page566)

Спиноза Б. [106](#_page106), [*501*](#_page501)

Спиро С. П. [*594*](#_page594)

Сталин И. В. [*604*](#_page604)

Станиславский К. С. [3](#_page003), [4](#_page004), [6](#_page006) – [8](#_page008), [11](#_page011) – [16](#_page016), [19](#_page019) – [25](#_page025), [28](#_page028), [31](#_page031), [34](#_page034), [39](#_page039) – [42](#_page042), [44](#_page044) – [48](#_page048), [50](#_page050), [52](#_page052), [53](#_page053), [56](#_page056), [57](#_page057), [61](#_page061), [70](#_page070) – [77](#_page077), [79](#_page079), [81](#_page081), [82](#_page082), [86](#_page086), [88](#_page088), [93](#_page093), [98](#_page098), [100](#_page100), [109](#_page109), [116](#_page116), [120](#_page120), [122](#_page122) – [124](#_page124), [128](#_page128) – [134](#_page134), [136](#_page136), [138](#_page138), [139](#_page139), [141](#_page141), [143](#_page143), [144](#_page144), [146](#_page146), [150](#_page150), [153](#_page153), [155](#_page155), [158](#_page158), [159](#_page159), [161](#_page161), [162](#_page162), [164](#_page164) – [179](#_page179), [182](#_page182) – [185](#_page185), [187](#_page187), [190](#_page190), [191](#_page191), [195](#_page195) – [200](#_page200), [203](#_page203) – [205](#_page205), [213](#_page213), [214](#_page214), [216](#_page216), [217](#_page217), [221](#_page221), [225](#_page225), [234](#_page234), [236](#_page236), [237](#_page237), [240](#_page240), [241](#_page241), [246](#_page246) – [253](#_page253), [256](#_page256), [262](#_page262), [263](#_page263), [270](#_page270), [271](#_page271), [276](#_page276) – [279](#_page279), [294](#_page294), [296](#_page296), [298](#_page298), [299](#_page299), [303](#_page303), [305](#_page305) – [310](#_page310), [316](#_page316), [321](#_page321), [324](#_page324), [326](#_page326), [327](#_page327), [330](#_page330), [331](#_page331), [335](#_page335), [337](#_page337) – [339](#_page339), [341](#_page341) – [344](#_page344), [348](#_page348), [351](#_page351), [356](#_page356), [359](#_page359), [361](#_page361), [362](#_page362), [365](#_page365) – [367](#_page367), [370](#_page370) – [373](#_page373), [376](#_page376), [378](#_page378), [379](#_page379), [382](#_page382), [383](#_page383), [387](#_page387) – [393](#_page393), [395](#_page395), [396](#_page396), [399](#_page399), [402](#_page402), [404](#_page404) – [406](#_page406), [408](#_page408) – [410](#_page410), [414](#_page414) – [419](#_page419), [421](#_page421), [423](#_page423), [437](#_page437) – [439](#_page439), [442](#_page442), [449](#_page449) – [452](#_page452), [456](#_page456), [459](#_page459), [461](#_page461), [463](#_page463), [465](#_page465), [*477*](#_page477)*–* [*480*](#_page480)*,* [*482*](#_page482)*,* [*483*](#_page483)*,* [*486*](#_page486)*–* [*496*](#_page496)*,* [*498*](#_page498)*–* [*501*](#_page501)*,* [*503*](#_page503)*,* [*505*](#_page505)*–* [*507*](#_page507)*,* [*509*](#_page509)*,* [*510*](#_page510)*,* [*512*](#_page512)*,* [*513*](#_page513)*,* [*515*](#_page515)*–* [*517*](#_page517)*,* [*519*](#_page519)*,* [*524*](#_page524)*,* [*525*](#_page525)*,* [*527*](#_page527)*–* [*531*](#_page531)*,* [*534*](#_page534)*,* [*536*](#_page536)*,* [*538*](#_page538)*–* [*545*](#_page545)*,* [*547*](#_page547)*–* [*549*](#_page549)*,* [*551*](#_page551)*–* [*555*](#_page555)*,* [*558*](#_page558)*,* [*559*](#_page559)*,* [*568*](#_page568)*–* [*571*](#_page571)*,* [*573*](#_page573)*–* [*577*](#_page577)*,* [*580*](#_page580)*–* [*590*](#_page590)*,* [*592*](#_page592)*–* [*605*](#_page605)

Старк Э. А. [344](#_page344), [*563*](#_page563)*,* [*573*](#_page573)*,* [*590*](#_page590)

Стахович А. А. [263](#_page263), [*538*](#_page538)*,* [*548*](#_page548)

Степанов-Зарайский В. Г. [*487*](#_page487)*,* [*488*](#_page488)*,* [*492*](#_page492)

Стрепетова П. А. [303](#_page303), [306](#_page306), [439](#_page439), [451](#_page451), [*548*](#_page548)*,* [*572*](#_page572)*,* [*573*](#_page573)*,* [*597*](#_page597)

Суворин А. С. [8](#_page008), [62](#_page062), [131](#_page131), [197](#_page197), [200](#_page200), [*483*](#_page483)*,* [*488*](#_page488)*,* [*496*](#_page496)*,* [*502*](#_page502)*,* [*515*](#_page515)*,* [*516*](#_page516)*,* [*519*](#_page519)*,* [*524*](#_page524)*,* [*525*](#_page525)*,* [*590*](#_page590)*,* [*596*](#_page596)*–* [*598*](#_page598)

Судаков И. Я. [*601*](#_page601)*,* [*603*](#_page603)

Судьбинин С. Н. [74](#_page074), [86](#_page086), [135](#_page135), [273](#_page273), [286](#_page286), [289](#_page289), [292](#_page292), [295](#_page295), [297](#_page297), [299](#_page299), [304](#_page304), [308](#_page308), [321](#_page321), [328](#_page328), [*510*](#_page510)*,* [*512*](#_page512)

Суреньянц В. Я. [418](#_page418), [421](#_page421), [459](#_page459), [*568*](#_page568)

Суриков В. И. [34](#_page034), [*484*](#_page484)

Сытин И. Д. [488](#_page488), [*591*](#_page591)

Тадема Л. А. [*563*](#_page563)

Таиров А. Я. [*573*](#_page573)

Тальников Д. Л. [*603*](#_page603)*–* [*605*](#_page605)

Тарина Л. Ю. [424](#_page424), [572](#_page572)

Телешов Н. Д. [5](#_page005)

Теляковский В. А. [*503*](#_page503)

Тимковский Н. И. [*543*](#_page543)

Титов И. И. [*503*](#_page503)

Тихомиров И. А. [54](#_page054), [62](#_page062), [69](#_page069), [74](#_page074), [158](#_page158), [160](#_page160), [180](#_page180), [274](#_page274), [277](#_page277), [289](#_page289)

Тихонов В. А. [*572*](#_page572)

Толстой А. К. [21](#_page021), [26](#_page026), [28](#_page028) – [30](#_page030), [34](#_page034), [36](#_page036), [38](#_page038), [40](#_page040), [72](#_page072), [74](#_page074), [78](#_page078), [82](#_page082), [100](#_page100), [109](#_page109), [110](#_page110), [123](#_page123), [155](#_page155), [177](#_page177), [208](#_page208), [219](#_page219), [322](#_page322), [363](#_page363), [*483*](#_page483)*–* [*485*](#_page485)*,* [*494*](#_page494)*,* [*495*](#_page495)*,* [*507*](#_page507)

Толстой Л. Н. [23](#_page023), [77](#_page077), [105](#_page105), [242](#_page242), [250](#_page250), [252](#_page252), [277](#_page277), [296](#_page296), [298](#_page298) – [301](#_page301), [306](#_page306), [307](#_page307), [319](#_page319) – [321](#_page321), [*514*](#_page514)*,* [*521*](#_page521)*,* [*523*](#_page523)*,* [*548*](#_page548)*,* [*554*](#_page554)

Толстой С. Л. [*548*](#_page548)

Торвальдсен Б. [*561*](#_page561)

Трозинер Ф. В. [*572*](#_page572)*,* [*573*](#_page573)

{624} Трубецкой С. Н. [462](#_page462), [*576*](#_page576)

Туношенский В. В. [407](#_page407), [*518*](#_page518)*,* [*566*](#_page566)

Тургенев И. С [63](#_page063), [117](#_page117), [133](#_page133), [231](#_page231), [242](#_page242), [244](#_page244), [250](#_page250), [252](#_page252), [282](#_page282), [330](#_page330), [372](#_page372), [*376*](#_page376)*,* [*407*](#_page407)*,* [*510*](#_page510)*,* [*511*](#_page511)*,* [*529*](#_page529)*,* [*550*](#_page550)*,* [*561*](#_page561)*,* [*562*](#_page562)

Урванцев Н. Н. [460](#_page460)

Урусов А. И. [24](#_page024)

Фале Э. [520](#_page520)

Фейгин Я. А. [72](#_page072), [73](#_page073), [75](#_page075), [76](#_page076), [215](#_page215), [***494***](#_page494)***,*** [*505*](#_page505)*,* [*509*](#_page509)*,* [*512*](#_page512)*,* [*513*](#_page513)*,* [*538*](#_page538)

Ферри Э. [*571*](#_page571)

Фет А. А. [150](#_page150)

Федоров-Юрковский Ф. А. [*572*](#_page572)

Филиппи Ф. [*484*](#_page484)

Филиппов А. [426](#_page426)

Философов Д. В. [344](#_page344), [*520*](#_page520)*,* [*521*](#_page521)*,* [*549*](#_page549)

Философова А. П. [*520*](#_page520)

Флёров С. В. [23](#_page023), [72](#_page072), [73](#_page073), [76](#_page076), [77](#_page077), [130](#_page130), [131](#_page131), [273](#_page273), [***480***](#_page480)***,*** [*496*](#_page496)*,* [*505*](#_page505)*,* [*508*](#_page508)*,* [*524*](#_page524)*,* [*527*](#_page527)*,* [*543*](#_page543)*,* [*582*](#_page582)*–* [*584*](#_page584)*,* [*590*](#_page590)*,* [*595*](#_page595)*,* [*596*](#_page596)

Флобер Г. [243](#_page243)

Франко И. Я. [339](#_page339), [*555*](#_page555)

Фукс Г. [*564*](#_page564)

Фукье А. [*520*](#_page520)

Халютина С. В. [294](#_page294), [299](#_page299), [303](#_page303), [307](#_page307), [321](#_page321), [331](#_page331), [382](#_page382), [431](#_page431), [447](#_page447), [*546*](#_page546)*,* [*563*](#_page563)

Хальс Ф. [185](#_page185), [*520*](#_page520)

Харламов А. П. [286](#_page286), [289](#_page289), [292](#_page292), [316](#_page316), [324](#_page324), [335](#_page335), [338](#_page338), [*544*](#_page544)

Хейфец И. М. [*566*](#_page566)

Хмелев Н. П. [*601*](#_page601)

Холмская З. В. [131](#_page131), [*502*](#_page502)*,* [*597*](#_page597)

Чайковский П. И. [137](#_page137), [250](#_page250), [279](#_page279), [497](#_page497), [*508*](#_page508)

Ченко — см. [Одарченко К. Ф.](#_Tosh0004277)

Черепанов А. А. [*506*](#_page506)

Чернышевский Н. Г. [*571*](#_page571)

Чехов А. П. [8](#_page008), [23](#_page023), [25](#_page025), [53](#_page053) – [63](#_page063), [72](#_page072), [74](#_page074) – [77](#_page077), [84](#_page084), [87](#_page087) – [89](#_page089), [93](#_page093) – [96](#_page096), [109](#_page109), [115](#_page115), [117](#_page117), [122](#_page122) – [130](#_page130), [144](#_page144), [149](#_page149), [151](#_page151), [154](#_page154), [155](#_page155), [160](#_page160), [161](#_page161), [165](#_page165), [167](#_page167) – [169](#_page169), [177](#_page177), [179](#_page179), [180](#_page180), [184](#_page184), [186](#_page186) – [189](#_page189), [198](#_page198), [199](#_page199), [201](#_page201), [203](#_page203) – [205](#_page205), [208](#_page208), [214](#_page214), [215](#_page215), [218](#_page218), [219](#_page219), [230](#_page230) – [232](#_page232), [238](#_page238), [241](#_page241) – [244](#_page244), [249](#_page249) – [251](#_page251), [258](#_page258), [260](#_page260), [263](#_page263), [277](#_page277) – [279](#_page279), [283](#_page283), [343](#_page343), [344](#_page344), [369](#_page369) – [372](#_page372), [374](#_page374) – [378](#_page378), [384](#_page384), [385](#_page385), [387](#_page387), [390](#_page390), [392](#_page392), [395](#_page395), [397](#_page397) – [407](#_page407), [409](#_page409) – [412](#_page412), [414](#_page414), [416](#_page416) – [418](#_page418), [422](#_page422), [423](#_page423), [425](#_page425), [428](#_page428), [437](#_page437) – [443](#_page443), [446](#_page446), [448](#_page448), [449](#_page449), [451](#_page451), [456](#_page456) – [459](#_page459), [462](#_page462), [463](#_page463), [466](#_page466), [472](#_page472), [*482*](#_page482)*,* [*483*](#_page483)*,* [*487*](#_page487)*–* [*491*](#_page491)*,* [*494*](#_page494)*,* [*496*](#_page496)*–* [*503*](#_page503)*,* [*506*](#_page506)*,* [*512*](#_page512)*–* [*518*](#_page518)*,* [*521*](#_page521)*,* [*524*](#_page524)*–* [*526*](#_page526)*,* [*533*](#_page533)*,* [*537*](#_page537)*,* [*538*](#_page538)*,* [*540*](#_page540)*,* [*543*](#_page543)*,* [*549*](#_page549)*,* [*550*](#_page550)*,* [*551*](#_page551)*,* [*562*](#_page562)*–* [*566*](#_page566)*,* [*569*](#_page569)*,* [*570*](#_page570)*,* [*572*](#_page572)*,* [*574*](#_page574)*,* [*576*](#_page576)*,* [*583*](#_page583)*,* [*586*](#_page586)*,* [*588*](#_page588)*,* [*590*](#_page590)*,* [*591*](#_page591)*,* [*593*](#_page593)*,* [*595*](#_page595)*–* [*597*](#_page597)

Чехов И. П. [*513*](#_page513)

Чехов М. А. [*560*](#_page560)*,* [*590*](#_page590)*,* [*605*](#_page605)

{625} Чехова М. П. [*494*](#_page494)

Чириков Е. Н. [416](#_page416) – [418](#_page418), [429](#_page429), [445](#_page445) – [447](#_page447)

Чуковский К. И. [*572*](#_page572)*,* [*573*](#_page573)

Шадрин Д. О. [*578*](#_page578)

Шаляпин Ф. И. [*598*](#_page598)

Шатриан — см. [Эркман-Шатриан А.](#_Tosh0004278)

Шевченко Т. Г. [402](#_page402)

Шекспир У. [22](#_page022), [28](#_page028), [39](#_page039), [43](#_page043) – [47](#_page047), [77](#_page077), [86](#_page086), [87](#_page087), [109](#_page109), [111](#_page111), [154](#_page154), [176](#_page176), [184](#_page184), [190](#_page190), [247](#_page247), [249](#_page249), [267](#_page267), [342](#_page342), [343](#_page343), [348](#_page348) – [364](#_page364), [366](#_page366), [368](#_page368) – [371](#_page371), [373](#_page373), [374](#_page374), [387](#_page387) – [397](#_page397), [413](#_page413), [445](#_page445), [446](#_page446), [*480*](#_page480)*,* [*489*](#_page489)*,* [*496*](#_page496)*,* [*501*](#_page501)*,* [*507*](#_page507)*,* [*520*](#_page520)*,* [*556*](#_page556)*–* [*558*](#_page558)*,* [*560*](#_page560)*,* [*564*](#_page564)*,* [*568*](#_page568)*,* [*573*](#_page573)*,* [*594*](#_page594)*,* [*599*](#_page599)

Шехтель Ф. О. [*478*](#_page478)*,* [*542*](#_page542)*,* [*545*](#_page545)

Шиллер Ф. [22](#_page022), [146](#_page146), [199](#_page199), [249](#_page249), [384](#_page384), [393](#_page393), [435](#_page435), [445](#_page445), [446](#_page446), [*516*](#_page516)*,* [*522*](#_page522)*,* [*563*](#_page563)*,* [*573*](#_page573)

Шмидт И. Ф. [*493*](#_page493)

Шницлер А. [384](#_page384), [*484*](#_page484)

Шопенгауэр А. [255](#_page255), [535](#_page535), [545](#_page545)

Шпажинский И. В. [187](#_page187), [416](#_page416), [*521*](#_page521)

Шпильгален Ф. [146](#_page146), [*511*](#_page511)

Шумский С. В. [72](#_page072), [*485*](#_page485)

Щепкин М. С. [5*01*](#_page501)*,* [*589*](#_page589)

Щепкина-Куперник Т. Л. [***501***](#_page501)

Щукин Я. В. [*481*](#_page481)*,* [*483*](#_page483)

Эдисон Т. А. [277](#_page277)

Эйхенбаум Б. М. [*523*](#_page523)

Эрар А. [*571*](#_page571)

Эркман-Шатриан А. [378](#_page378), [562](#_page562)

Эттингер О. Т. [4*89*](#_page489)*,* [*490*](#_page490)

Эфрос Н. Е. [5](#_page005), [24](#_page024), [34](#_page034), [72](#_page072), [74](#_page074) – [76](#_page076), [277](#_page277), [278](#_page278), [343](#_page343), [418](#_page418), [459](#_page459), [***483***](#_page483)***,*** [*490*](#_page490)*,* [*491*](#_page491)*,* [*493*](#_page493)*,* [*495*](#_page495)*,* [*497*](#_page497)*,* [*531*](#_page531)*,* [*533*](#_page533)*–* [*536*](#_page536)*,* [*544*](#_page544)*,* [*548*](#_page548)*,* [*549*](#_page549)*,* [*551*](#_page551)*,* [*553*](#_page553)*,* [*556*](#_page556)*,* [*558*](#_page558)*,* [*567*](#_page567)*,* [*571*](#_page571)*,* [*574*](#_page574)*,* [*577*](#_page577)*,* [*581*](#_page581)*,* [*584*](#_page584)*–* [*588*](#_page588)*,* [*590*](#_page590)*,* [*592*](#_page592)*,* [*601*](#_page601)

Юзовский Ю. [*604*](#_page604)

Южин (Сумбатов) А. И. [187](#_page187), [369](#_page369), [416](#_page416), [*518*](#_page518)*,* [*521*](#_page521)*,* [*560*](#_page560)*,* [*582*](#_page582)

Ярцев А. А. [21](#_page021)

Ярцев П. М. [131](#_page131), [192](#_page192), [213](#_page213), [215](#_page215), [216](#_page216), [269](#_page269), [270](#_page270), [276](#_page276), [416](#_page416) – [418](#_page418), [427](#_page427), [428](#_page428), [*508*](#_page508)*,* [***511***](#_page511)***,*** [*513*](#_page513)*,* [*519*](#_page519)*,* [*535*](#_page535)*,* [*570*](#_page570)*,* [*581*](#_page581)*,* [*586*](#_page586)*,* [*588*](#_page588)*–* [*590*](#_page590)*,* [*596*](#_page596)*,* [*599*](#_page599)

Якубенко В. К. [*489*](#_page489)

Яковлев А. М. [85](#_page085), [*496*](#_page496)

Яворская Л. Б. [196](#_page196), [*524*](#_page524)*,* [*597*](#_page597)

Яблоновский (Потресов) С. В. [278](#_page278), [460](#_page460), [528](#_page528), [529](#_page529), [*531*](#_page531)*,* [*544*](#_page544)*,* [*553*](#_page553)*,* [*554*](#_page554)*,* [*569*](#_page569)*,* [*590*](#_page590)*–* [*596*](#_page596)

## **{****626}** Указатель драматических и музыкально-драматических 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)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [A – Z](#_b33)

«Авдотьина жизнь» С. А. Найденова [*418*](#_page418)*,* [*571*](#_page571)

«Аида» Дж. Верди [*507*](#_page507)

«Альма» Н. М. Минского [*540*](#_page540)

«Анатэма» Л. Н. Андреева [*507*](#_page507)*,* [*600*](#_page600)*,* [*602*](#_page602)

«Анна Каренина», по Л. Н. Толстому [*512*](#_page512)

«Антигона» Софокла [19](#_page019), [24](#_page024), [25](#_page025), [65](#_page065), [67](#_page067) – [69](#_page069), [101](#_page101), [109](#_page109), [188](#_page188), [385](#_page385), [*482*](#_page482)*,* [*486*](#_page486)*,* [*492*](#_page492)

«Баловень» В. А. Крылова [*527*](#_page527)

«Бедность не порок» А. Н. Островского [*545*](#_page545)

«Бедный Генрих» Г. Гауптмана [*555*](#_page555)

«Бесприданница» А. Н. Островского [19](#_page019), [*481*](#_page481)

«Благодетели человечества» Ф. Филиппи [*559*](#_page559)

«Блудный сын» С. А. Найденова [416](#_page416), [418](#_page418), [429](#_page429), [430](#_page430), [444](#_page444), [447](#_page447), [*570*](#_page570)*,* [*573*](#_page573)

«Блуждающие огни» Л. Н. Антропова [*570*](#_page570)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [137](#_page137)

«Брак» П. М. Ярцева [192](#_page192), [*511*](#_page511)*,* [*522*](#_page522)*,* [*589*](#_page589)

«Братья Карамазовы», по Ф. М. Достоевскому [*512*](#_page512)*,* [*586*](#_page586)*,* [*589*](#_page589)*,* [*594*](#_page594)*,* [*598*](#_page598)*,* [*602*](#_page602)

«Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова [*601*](#_page601)*,* [*603*](#_page603)*,* [*604*](#_page604)

«Будет радость» Д. С. Мережковского [*561*](#_page561)

«В Гаграх» В. В. Туношенского [404](#_page404), [*506*](#_page506)

«В глуши» М. Дрейдера [*527*](#_page527)

«В городе» С. С. Юшкевича [*589*](#_page589)

«Венецианский купец» У. Шекспира [19](#_page019), [22](#_page022), [25](#_page025), [43](#_page043), [44](#_page044), [47](#_page047), [51](#_page051), [54](#_page054), [100](#_page100), [102](#_page102), [122](#_page122), [123](#_page123), [167](#_page167), [194](#_page194), [385](#_page385), [486](#_page486), [487](#_page487), [*489*](#_page489)*,* [*492*](#_page492)*,* [*496*](#_page496)*,* [*500*](#_page500)*,* [*520*](#_page520)*,* [*553*](#_page553)*,* [*593*](#_page593)

«Весенний поток» А. И. Косоротова [417](#_page417), [*561*](#_page561)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [342](#_page342) – [344](#_page344), [376](#_page376), [378](#_page378) – [380](#_page380), [385](#_page385), [387](#_page387), [398](#_page398) – [400](#_page400), [402](#_page402) – [404](#_page404), [406](#_page406), [407](#_page407), [410](#_page410) – [414](#_page414), [437](#_page437), [438](#_page438), [440](#_page440), [*551*](#_page551)*,* [*564*](#_page564)*–* [*566*](#_page566)*,* [*582*](#_page582)*,* [*586*](#_page586)*,* [*593*](#_page593)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого [137](#_page137), [173](#_page173), [277](#_page277), [293](#_page293) – [297](#_page297), [300](#_page300) – [302](#_page302), [304](#_page304), [306](#_page306), [309](#_page309), [310](#_page310), [321](#_page321), [322](#_page322), [339](#_page339), [385](#_page385), [444](#_page444), [*513*](#_page513)*,* [*541*](#_page541)*,* [*542*](#_page542)*,* [*546*](#_page546)*,* [*548*](#_page548)*,* [*554*](#_page554)*,* [*555*](#_page555)

{627} «В мечтах» Вл. И. Немировича-Данченко [213](#_page213) – [215](#_page215), [255](#_page255), [260](#_page260), [261](#_page261), [269](#_page269), [274](#_page274), [335](#_page335), [385](#_page385), [417](#_page417), [451](#_page451), [*482*](#_page482)*,* [*536*](#_page536)*,* [*538*](#_page538)*,* [*541*](#_page541)*,* [*553*](#_page553)*,* [*585*](#_page585)

«Волшебник» П. М. Ярцева [*589*](#_page589)

«Воскресение», по Л. Н. Толстому [*512*](#_page512)

«В плену» Н. О. Ракшанина [*498*](#_page498)*,* [*591*](#_page591)

«Враг народа» — см. [«Доктор Штокман» Г. Ибсена](#_Tosh0004279).

«В сельце Отрадном» С. С. Мамонтова [559](#_page559)

«Гамлет» У. Шекспира [229](#_page229), [374](#_page374), [*573*](#_page573)*,* [*587*](#_page587)*,* [*594*](#_page594)

«Ганнеле» Г. Гауптмана [12](#_page012), [167](#_page167), [239](#_page239), [270](#_page270), [385](#_page385), [*517*](#_page517)*,* [*524*](#_page524)

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева [63](#_page063)

«Генеральная репетиция» Ю. В. Соболева и В. А. Подгорного [*602*](#_page602)

«Гензель и Греттель» И. Лангемана [137](#_page137)

«Геншель» («Вильгельм Геншель», «Возчик Геншель») Г. Гауптмана [73](#_page073), [74](#_page074), [84](#_page084), [99](#_page099) – [102](#_page102), [172](#_page172), [177](#_page177), [180](#_page180) – [182](#_page182), [191](#_page191), [206](#_page206), [270](#_page270), [367](#_page367), [385](#_page385), [406](#_page406), [451](#_page451), [*495*](#_page495)*,* [*596*](#_page596)

*«*Гибель Содома» Г. Зудермана [191](#_page191)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [372](#_page372), [461](#_page461), [*480*](#_page480)*,* [*584*](#_page584)*,* [*599*](#_page599)

*«*Горькая судьбина» А. Ф. Писемского [*496*](#_page496)*,* [*550*](#_page550)

*«*Горящие письма» П. П. Гнедича [*491*](#_page491)

*«*Гроза» А. Н. Островского [12](#_page012)

«Губернская Клеопатра» В. В. Туношенского [407](#_page407), [*566*](#_page566)

*«*Гувернер» В. А. Дьяченко [15](#_page015), [50](#_page050), [*489*](#_page489)

*«*Гугеноты» Дж. Мейербера [118](#_page118)

«Да здравствует жизнь!» Г. Зудермана [*551*](#_page551)

«Дама-невидимка» П. Кальдерона [*573*](#_page573)

«Дама от “Максима”» [109](#_page109)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына [175](#_page175)

«Дачники» М. Горького [417](#_page417), [418](#_page418), [460](#_page460), [461](#_page461), [466](#_page466), [468](#_page468), [*550*](#_page550)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира [73](#_page073), [77](#_page077), [86](#_page086), [87](#_page087), [385](#_page385), [*496*](#_page496)

«Дети солнца» М. Горького [460](#_page460), [461](#_page461), [464](#_page464) – [472](#_page472), [474](#_page474), [*577*](#_page577)*,* [*578*](#_page578)*,* [*592*](#_page592)

«Джентльмен» А. И. Южина (Сумбатова) [46](#_page046)

«Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [*570*](#_page570)

«Дикая утка» Г. Ибсена [208](#_page208), [209](#_page209), [213](#_page213), [221](#_page221), [224](#_page224), [226](#_page226) – [228](#_page228), [234](#_page234) – [236](#_page236), [325](#_page325), [341](#_page341), [349](#_page349), [385](#_page385), [444](#_page444), [*526*](#_page526)*,* [*528*](#_page528)*–* [*530*](#_page530)*,* [*541*](#_page541)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова [*601*](#_page601)*,* [*603*](#_page603)

«Доктор Штокман» («Штокман») Г. Ибсена [129](#_page129), [130](#_page130), [142](#_page142), [144](#_page144), [152](#_page152), [155](#_page155), [171](#_page171), [173](#_page173), [177](#_page177), [178](#_page178), [182](#_page182) – [186](#_page186), [193](#_page193), [200](#_page200), [205](#_page205), [208](#_page208), [221](#_page221), [224](#_page224), [237](#_page237), [238](#_page238), [270](#_page270), [278](#_page278), [293](#_page293), [328](#_page328), [385](#_page385), [406](#_page406), [444](#_page444), [447](#_page447), [*509*](#_page509)*,* [*539*](#_page539)*,* [*541*](#_page541)*,* [*549*](#_page549)*,* [*553*](#_page553)*,* [*565*](#_page565)*,* [*596*](#_page596)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [*511*](#_page511)

«Дочь Анго» Ш. Лекока [*602*](#_page602)

«Дочь фараона» Ч. Пуньи [45](#_page045), [*487*](#_page487)

«Драма жизни» К. Гамсуна [461](#_page461), [*482*](#_page482)*,* [*583*](#_page583)*,* [*589*](#_page589)

{628} «Дядюшкин сон», по Ф. М. Достоевскому [*602*](#_page602)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [19](#_page019), [72](#_page072), [74](#_page074) – [77](#_page077), [84](#_page084), [87](#_page087) – [90](#_page090), [92](#_page092), [94](#_page094) – [96](#_page096), [101](#_page101), [102](#_page102), [112](#_page112) – [115](#_page115), [117](#_page117), [122](#_page122), [124](#_page124), [126](#_page126) – [128](#_page128), [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152), [160](#_page160), [164](#_page164), [165](#_page165), [167](#_page167) – [170](#_page170), [173](#_page173), [177](#_page177), [178](#_page178), [180](#_page180), [182](#_page182), [186](#_page186) – [188](#_page188), [194](#_page194), [200](#_page200) – [202](#_page202), [204](#_page204), [207](#_page207), [237](#_page237), [238](#_page238), [241](#_page241), [244](#_page244), [246](#_page246), [248](#_page248), [249](#_page249), [263](#_page263), [274](#_page274), [278](#_page278), [338](#_page338), [349](#_page349), [372](#_page372), [385](#_page385), [398](#_page398), [399](#_page399), [404](#_page404), [411](#_page411), [437](#_page437), [438](#_page438), [440](#_page440), [*497*](#_page497)*,* [*499*](#_page499)*,* [*502*](#_page502)*–* [*504*](#_page504)*,* [*514*](#_page514)*,* [*515*](#_page515)*,* [*518*](#_page518)*,* [*521*](#_page521)*,* [*534*](#_page534)*,* [*549*](#_page549)*,* [*566*](#_page566)*,* [*575*](#_page575)*,* [*595*](#_page595)*–* [*597*](#_page597)

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского [250](#_page250)

«Егор Булычов и другие» М. Горького [*604*](#_page604)*,* [*605*](#_page605)

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева [*507*](#_page507)*,* [*586*](#_page586)*,* [*600*](#_page600)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [118](#_page118), [342](#_page342), [*528*](#_page528)

«Женитьба Белугина» А. Н. Островского [58](#_page058)

«Жизнь есть сон» П. Кальдерона [446](#_page446), [*573*](#_page573)

«Жизнь за царя» М. И. Глинки [137](#_page137)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [*507*](#_page507)*,* [*583*](#_page583)*,* [*600*](#_page600)

«Жильцы» С. А. Найденова [*542*](#_page542)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока [*507*](#_page507)

«Завещание» А. Шницлера [28](#_page028)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова (по пьесе М. Мартине «Ночь») [*603*](#_page603)

«Зимняя сказка» У. Шекспира [10](#_page010), [137](#_page137), [374](#_page374)

«Злоумышленник», по А. П. Чехову [416](#_page416), [428](#_page428), [456](#_page456), [458](#_page458)

«Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова [418](#_page418), [429](#_page429) – [431](#_page431), [434](#_page434), [444](#_page444) – [446](#_page446), [451](#_page451), [*570*](#_page570)*,* [*573*](#_page573)

«Иванов» А. П. Чехова [74](#_page074), [122](#_page122), [186](#_page186), [249](#_page249), [416](#_page416), [417](#_page417), [421](#_page421), [422](#_page422), [424](#_page424), [431](#_page431), [437](#_page437) – [439](#_page439), [442](#_page442), [451](#_page451), [456](#_page456), [*497*](#_page497)*,* [*499*](#_page499)*,* [*569*](#_page569)*,* [*570*](#_page570)*,* [*572*](#_page572)*,* [*573*](#_page573)

«Измена» А. И. Южина (Сумбатова) [*568*](#_page568)

«Ипполит» Еврипида [*561*](#_page561)*,* [*564*](#_page564)

«И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого [*539*](#_page539)

«Кармен» — см. [«Карменсита и солдат», по Ж. Бизе](#_Tosh0004280).

«Карменсита и солдат», по Ж. Бизе [*602*](#_page602)

«Каширская старина» Д. В. Аверкиева [58](#_page058)

«Княгиня Настя» А. В. Амфитеатрова [516](#_page516)

«Княжна Зоренька» А. И. Косоротова [*561*](#_page561)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [*573*](#_page573)

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена [129](#_page129), [130](#_page130), [147](#_page147), [148](#_page148), [222](#_page222), [385](#_page385), [392](#_page392), [*510*](#_page510)*,* [*511*](#_page511)

«Комик XVII столетия» А. Н. Островского [45](#_page045)

«Контрабандисты» («Сыны Израиля») В. А. Крылова [200](#_page200), [*525*](#_page525)

{629} «Коринфское чудо» А. И. Косоротова [*561*](#_page561)

«Король Лир» У. Шекспира [172](#_page172)

«Красный кабачок» Ю. Д. Беляева [*515*](#_page515)*,* [*597*](#_page597)

«Кукольный дом» — см. [«Нора» Г. Ибсена](#_Tosh0004281).

«Лизистрата» Аристофана [*599*](#_page599)*,* [*602*](#_page602)*–* [*604*](#_page604)

«Ловушка» Н. О. Ракшанина [*498*](#_page498)*,* [*591*](#_page591)

«Макбет» У. Шекспира [369](#_page369), [*560*](#_page560)

«Медведь» А. П. Чехова [186](#_page186)

«Мертвые души», по Н. В. Гоголю [512](#_page512), [*602*](#_page602)*,* [*604*](#_page604)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [63](#_page063), [112](#_page112), [113](#_page113), [*502*](#_page502)*,* [*589*](#_page589)*,* [*593*](#_page593)*,* [*602*](#_page602)

«Мечта любви» А. И. Косоротова [*561*](#_page561)

«Мещане» М. Горького [22](#_page022), [213](#_page213), [215](#_page215), [272](#_page272) – [274](#_page274), [277](#_page277), [280](#_page280), [282](#_page282) – [288](#_page288), [290](#_page290), [293](#_page293), [306](#_page306), [309](#_page309), [310](#_page310), [319](#_page319), [322](#_page322), [329](#_page329), [385](#_page385), [393](#_page393), [*514*](#_page514)*,* [*539*](#_page539)*,* [*541*](#_page541)*,* [*544*](#_page544)*–* [*546*](#_page546)*,* [*553*](#_page553)*,* [*554*](#_page554)

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана [208](#_page208), [210](#_page210), [213](#_page213), [214](#_page214), [233](#_page233) – [240](#_page240), [270](#_page270), [271](#_page271), [325](#_page325), [385](#_page385), [406](#_page406), [444](#_page444), [*524*](#_page524)*,* [*532*](#_page532)*,* [*541*](#_page541)*,* [*581*](#_page581)

«Милое чудо» П. М. Ярцева [*511*](#_page511)

«Мирская вдова» Е. П. Карпова [*487*](#_page487)

«Мысль» Л. Н. Андреева [*507*](#_page507)*,* [*600*](#_page600)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [*586*](#_page586)*,* [*598*](#_page598)*,* [*602*](#_page602)

«На дне» М. Горького [277](#_page277), [278](#_page278), [312](#_page312) – [315](#_page315), [322](#_page322), [333](#_page333), [334](#_page334), [336](#_page336), [337](#_page337), [339](#_page339), [341](#_page341), [369](#_page369), [372](#_page372), [385](#_page385), [451](#_page451), [466](#_page466), [*513*](#_page513)*,* [*524*](#_page524)*,* [*541*](#_page541)*,* [*542*](#_page542)*,* [*547*](#_page547)*,* [*551*](#_page551)*–* [*555*](#_page555)*,* [*578*](#_page578)

«Наследство» Ф. Филиппи [28](#_page028)

«Не в деньгах счастье» И. Чернышева [*487*](#_page487)

«Не от мира сего» Н. О. Ракшанина [*498*](#_page498)

«Непрошенная» М. Метерлинка [418](#_page418), [421](#_page421), [422](#_page422), [*534*](#_page534)*,* [*569*](#_page569)

«Николай I и декабристы», по Д. С. Мережковскому [*599*](#_page599)

«Николай Ставрогин», по Ф. М. Достоевскому [*512*](#_page512)

«Нора» Г. Ибсена [25](#_page025), [35](#_page035), [322](#_page322), [328](#_page328), [436](#_page436), [*509*](#_page509)*,* [*510*](#_page510)

«Одинокие» («Одинокие люди») Г. Гауптмана [76](#_page076), [77](#_page077), [84](#_page084), [102](#_page102), [104](#_page104) – [107](#_page107), [110](#_page110), [112](#_page112), [124](#_page124), [163](#_page163), [166](#_page166), [172](#_page172), [177](#_page177), [178](#_page178), [180](#_page180), [182](#_page182), [188](#_page188), [191](#_page191), [194](#_page194), [206](#_page206), [220](#_page220), [270](#_page270), [274](#_page274), [342](#_page342), [344](#_page344), [374](#_page374), [385](#_page385), [406](#_page406), [*496*](#_page496)*,* [*500*](#_page500)*,* [*501*](#_page501)*,* [*504*](#_page504)*,* [*514*](#_page514)*,* [*515*](#_page515)*,* [*561*](#_page561)*,* [*585*](#_page585)*,* [*595*](#_page595)

«Октавия» Сенеки [368](#_page368)

«Отелло» У. Шекспира [15](#_page015), [167](#_page167), [*480*](#_page480)*,* [*517*](#_page517)*,* [*528*](#_page528)*,* [*573*](#_page573)*,* [*603*](#_page603)

«Перед восходом солнца» Г. Гауптмана [190](#_page190)

«Перикола» Ж. Оффенбаха [*602*](#_page602)

{630} «Петербург» А. Белого [*560*](#_page560)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [*499*](#_page499)

«Порыв» И. О. Ракшанина [*498*](#_page498)*,* [*591*](#_page591)

«Последняя жертва» А. Н. Островского [45](#_page045)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [10](#_page010), [12](#_page012), [15](#_page015), [19](#_page019), [22](#_page022), [41](#_page041), [55](#_page055), [107](#_page107), [110](#_page110), [113](#_page113), [153](#_page153), [236](#_page236), [239](#_page239), [385](#_page385), [466](#_page466), [*483*](#_page483)*,* [*486*](#_page486)*,* [*487*](#_page487)*,* [*500*](#_page500)*,* [*595*](#_page595)

«Праздник мира» Г. Гауптмана [106](#_page106)

«Преступление, или Восемь лет старше» О. Арну и Л. Фурнье [500](#_page500)

«Привидения» Г. Ибсена [418](#_page418), [432](#_page432), [434](#_page434), [435](#_page435), [458](#_page458), [*571*](#_page571)*,* [*575*](#_page575)

«Псиша» Ю. Д. Беляева [*515*](#_page515)*,* [*597*](#_page597)

«Путаница, или 1840 год» Ю. Д. Беляева [*598*](#_page598)

«Разбойники» Ф. Шиллера [*552*](#_page552)

«Растратчики» Л. М. Леонова [*604*](#_page604)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [64](#_page064), [283](#_page283), [285](#_page285), [342](#_page342), [*491*](#_page491)*,* [*543*](#_page543)*,* [*544*](#_page544)*,* [*581*](#_page581)*,* [*582*](#_page582)*,* [*593*](#_page593)*,* [*594*](#_page594)

«Родина» Г. Зудермана [10](#_page010)

«Роза и Крест» А. А. Блока [*539*](#_page539)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [328](#_page328), [435](#_page435)

«Саломейский алькальд» П. Кальдерона [*573*](#_page573)

«Самоуправцы» А. Ф. Писемского [22](#_page022), [47](#_page047), [66](#_page066), [385](#_page385), [*488*](#_page488)*,* [*492*](#_page492)*,* [*496*](#_page496)

«Свадьба» А. П. Чехова [440](#_page440), [*572*](#_page572)

«Светит, да не греет» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [15](#_page015), [62](#_page062), [*491*](#_page491)

«Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского [*566*](#_page566)

«Седьмая заповедь» Г. Гейерманса [429](#_page429), [*570*](#_page570)

«Село Степанчиково», по Ф. М. Достоевскому [50](#_page050)

«Сердце не камень» А. Н. Островского [77](#_page077), [189](#_page189), [*522*](#_page522)

«Слепые» М. Метерлинка [418](#_page418), [420](#_page420), [421](#_page421), [453](#_page453) – [455](#_page455), [*534*](#_page534)*,* [*574*](#_page574)*,* [*575*](#_page575)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [26](#_page026), [38](#_page038), [72](#_page072), [74](#_page074), [80](#_page080), [99](#_page099), [100](#_page100), [102](#_page102), [110](#_page110), [164](#_page164), [177](#_page177), [194](#_page194), [385](#_page385), [444](#_page444), [*483*](#_page483)*,* [*485*](#_page485)*,* [*495*](#_page495)*,* [*496*](#_page496)*,* [*518*](#_page518)*,* [*541*](#_page541)*,* [*559*](#_page559)

«Снегурочка» А. Н. Островского [129](#_page129), [130](#_page130), [132](#_page132) – [134](#_page134), [136](#_page136) – [138](#_page138), [177](#_page177), [188](#_page188), [192](#_page192), [194](#_page194), [221](#_page221), [305](#_page305), [322](#_page322), [385](#_page385), [414](#_page414), [*482*](#_page482)*,* [*485*](#_page485)*,* [*496*](#_page496)*,* [*505*](#_page505)*,* [*508*](#_page508)*,* [*518*](#_page518)*,* [*583*](#_page583)

«Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова [*505*](#_page505)*,* [*541*](#_page541)*,* [*573*](#_page573)

«Собачий вальс» Л. Н. Андреева [*539*](#_page539)

«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира [138](#_page138), [*509*](#_page509)

«Сон на Волге» А. Н. Островского [137](#_page137)

«Старые годы» И. В. Шпажинского [*490*](#_page490)

«Стойкий принц» П. Кальдерона [446](#_page446), [*573*](#_page573)

«Столпы общества» Г. Ибсена [278](#_page278), [325](#_page325) – [330](#_page330), [332](#_page332), [385](#_page385), [444](#_page444), [557](#_page557), [*553*](#_page553)*–* [*555*](#_page555)

«Стоячие воды» П. П. Гнедича [*491*](#_page491)

«Счастье Греты» Э. Марриота [22](#_page022), [23](#_page023), [25](#_page025), [48](#_page048), [50](#_page050), [51](#_page051), [54](#_page054), [60](#_page060), [100](#_page100), [109](#_page109), [*489*](#_page489)*,* [*500*](#_page500)

«Сын Жибуайе» Э. Ожье [*559*](#_page559)

{631} «Таланты и поклонники» А. Н. Островского [10](#_page010), [*604*](#_page604)

«Там, внутри» М. Метерлинка [418](#_page418) – [422](#_page422), [453](#_page453), [455](#_page455), [*534*](#_page534)*,* [*574*](#_page574)

«Тангейзер» Р. Вагнера [190](#_page190)

«Тимон Афинский» У. Шекспира [47](#_page047)

«Ткачи» Г. Гауптмана [340](#_page340), [*555*](#_page555)

«Трактирщица» («Хозяйка гостиницы») К. Гольдони [23](#_page023), [48](#_page048), [50](#_page050) – [52](#_page052), [385](#_page385), [*590*](#_page590)

«Трильби», по Д. Дюморье [12](#_page012)

«Три сестры» А. П. Чехова [129](#_page129), [130](#_page130), [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152), [155](#_page155), [156](#_page156), [160](#_page160), [177](#_page177), [179](#_page179), [182](#_page182), [188](#_page188), [191](#_page191), [201](#_page201), [204](#_page204), [207](#_page207), [228](#_page228) – [232](#_page232), [241](#_page241) – [244](#_page244), [250](#_page250), [251](#_page251), [270](#_page270), [274](#_page274), [278](#_page278), [369](#_page369), [372](#_page372), [385](#_page385), [393](#_page393), [399](#_page399), [404](#_page404), [406](#_page406), [407](#_page407), [425](#_page425), [437](#_page437), [440](#_page440), [*502*](#_page502)*,* [*503*](#_page503)*,* [*512*](#_page512)*,* [*530*](#_page530)*,* [*534*](#_page534)*,* [*539*](#_page539)*,* [*563*](#_page563)*,* [*566*](#_page566)*,* [*570*](#_page570)*,* [*572*](#_page572)*,* [*582*](#_page582)*,* [*588*](#_page588)*,* [*597*](#_page597)

«У жизни в лапах» К. Гамсуна [*602*](#_page602)

«Укрощение строптивой» У. Шекспира [*599*](#_page599)

«У монастыря» П. Я. Ярцева [416](#_page416) – [419](#_page419), [427](#_page427), [429](#_page429), [434](#_page434), [*511*](#_page511)*,* [*570*](#_page570)*,* [*589*](#_page589)

«Унтер Пришибеев», по А. П. Чехову [416](#_page416), [456](#_page456)

«Унтиловск» Л. М. Леонова [*604*](#_page604)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова [47](#_page047), [167](#_page167), [435](#_page435), [577](#_page577)

«Утро памяти декабристов» [*599*](#_page599)

«У царских врат» К. Гамсуна [*524*](#_page524)

«Фауст» И.‑В. Гете [10](#_page010), [318](#_page318), [*550*](#_page550)*,* [*551*](#_page551)

«Фома» («Село Степанчиково»), по Ф. М. Достоевскому [*489*](#_page489)

«Хирургия», по А. П. Чехову [416](#_page416), [428](#_page428), [456](#_page456) – [458](#_page458)

«Царь Борис» А. К. Толстого [26](#_page026), [100](#_page100), [*483*](#_page483)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [7](#_page007), [19](#_page019), [21](#_page021), [22](#_page022), [25](#_page025), [26](#_page026), [28](#_page028), [31](#_page031), [38](#_page038) – [40](#_page040), [43](#_page043), [57](#_page057), [72](#_page072) – [74](#_page074), [98](#_page098) – [100](#_page100), [102](#_page102), [110](#_page110), [122](#_page122), [123](#_page123), [136](#_page136), [167](#_page167), [177](#_page177), [293](#_page293), [385](#_page385), [444](#_page444), [*483*](#_page483)*–* [*486*](#_page486)*,* [*489*](#_page489)*,* [*495*](#_page495)*,* [*508*](#_page508)*,* [*512*](#_page512)*,* [*518*](#_page518)*,* [*541*](#_page541)*,* [*581*](#_page581)*,* [*585*](#_page585)*,* [*595*](#_page595)*,* [*597*](#_page597)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко [48](#_page048), [189](#_page189), [*489*](#_page489)*,* [*522*](#_page522)*,* [*535*](#_page535)

«Чайка» А. П. Чехова [19](#_page019), [23](#_page023) – [25](#_page025), [52](#_page052), [54](#_page054) – [60](#_page060), [62](#_page062) – [64](#_page064), [66](#_page066), [73](#_page073), [74](#_page074), [77](#_page077), [84](#_page084), [88](#_page088), [94](#_page094) – [96](#_page096), [100](#_page100) – [102](#_page102), [120](#_page120), [122](#_page122), [125](#_page125), [136](#_page136), [153](#_page153), [155](#_page155), [167](#_page167), [168](#_page168), [174](#_page174), [186](#_page186) – [188](#_page188), [208](#_page208), [242](#_page242), [249](#_page249), [274](#_page274), [279](#_page279), [349](#_page349), [385](#_page385), [417](#_page417), [437](#_page437), [440](#_page440), [459](#_page459), [462](#_page462), [463](#_page463), [*489*](#_page489)*–* [*492*](#_page492)*,* [*497*](#_page497)*,* [*499*](#_page499)*,* [*504*](#_page504)*,* [*508*](#_page508)*,* [*517*](#_page517)*,* [*526*](#_page526)*,* [*568*](#_page568)*,* [*576*](#_page576)*,* [*577*](#_page577)*,* [*585*](#_page585)*,* [*591*](#_page591)*,* [*595*](#_page595)*,* [*597*](#_page597)

«Шейлок» — см. [«Венецианский купец» У. Шекспира](#_Tosh0004282).

{632} «Эдда Габлер» («Гедда Габлер») [25](#_page025), [70](#_page070), [77](#_page077), [97](#_page097), [98](#_page098), [177](#_page177), [194](#_page194), [220](#_page220), [385](#_page385), [*493*](#_page493)*,* [*499*](#_page499)*,* [*504*](#_page504)

«Эллида» («Женщина с моря») Г. Ибсена [19](#_page019), [25](#_page025)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [342](#_page342) – [349](#_page349), [352](#_page352), [354](#_page354), [355](#_page355), [357](#_page357) – [360](#_page360), [363](#_page363) – [365](#_page365), [367](#_page367), [368](#_page368), [370](#_page370), [372](#_page372), [379](#_page379), [385](#_page385), [387](#_page387), [390](#_page390), [391](#_page391), [393](#_page393) – [395](#_page395), [397](#_page397), [446](#_page446), [*510*](#_page510)*,* [*556*](#_page556)*–* [*559*](#_page559)*,* [*563*](#_page563)*,* [*564*](#_page564)*,* [*568*](#_page568)*,* [*585*](#_page585)*,* [*591*](#_page591)

«Miserere» С. С. Юшкевича [*602*](#_page602)

# **{****475}** Примечания

## **{****476}** Принятые сокращения

**Горький**— *Горький М*. Собр. соч.: В 30 т. М.: Гос. Изд‑во художественной литературы, 1949 – 1953.

**Из прошлого**— *Немирович-Данченко Вл. И*. Из прошлого. М.: Художественная литература, 1938.

**ИП**— *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма: В 2 т. М.: Искусство, 1979.

**КС‑9** — *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988 – 1999.

**Летопись К. С.**— *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М.: ВТО, 1971 – 1976.

**О Станиславском**— О Станиславском: Сборник воспоминаний. М.: ВТО, 1948.

**Отчет о деятельности за 1‑й год**— Художественно-Общедоступный театр. Отчет о деятельности за 1‑й год. М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсона, 1899.

**Переписка Чехова и Книппер** — Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 3 т. М.: Мир, 1934 – 1936.

**Режиссерские экземпляры** — Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. 1898 – 1930: В 6 т. М.: Искусство, 1980 – 1994. (Театральное наследие).

**Русские писатели**— Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь. М.: Научное изд‑во «Большая российская энциклопедия», Научно-внедренческое предприятие ФИАНИТ, 1989 – 1999 (издание продолжается).

**Серов**— Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников: В 2 т. Л.: Художник РСФСР, 1971.

**ТН** — *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1952 – 1954.

**Чехов. Письма**— *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма в 12 т. М.: Наука, 1974 – 1983.

Ссылки на архивные документы Музея МХАТ приводятся под шифрами:

**Ф. 1; БРЧ** — фонд МХАТ (1898 – 1986).

**Ф. 3; КС** — фонд К. С. Станиславского.

**Ф. 4; Н‑Д** — фонд Вл. И. Немировича-Данченко.

**К‑Ч** — фонд О. Л. Книппер-Чеховой.

**КП** — книга поступлений.

1. {477} Доклад Вл. И. Немирович-Данченко, представленный в Московскую городскую думу 12 января 1898 года, содержал следующие разделы: 1. Цель театра; 2. Репертуар и его исполнение; 3. Осуществление театра; 4. Здание театра и его децентрализация.

   Для широкого ознакомления заинтересованных лиц реферат доклада был выпущен в свет в виде типографского оттиска. (В книге Вл. И. Немировича-Данченко «Театральное наследие» — т. 1, 1952 — опубликован с купюрами.) [↑](#endnote-ref-2)
2. Подобным образом примитивно изложенная мысль Немировича-Данченко дала повод его оппонентам писать об отсутствии в труппе нового театра актерских индивидуальностей и талантов. В докладе же акцент был сделан иначе: «Необходимо создать такие условия для данного театра, при которых: 1) имелась бы постоянная труппа, удовлетворяющая одновременно и художественным требованиям серьезного театра и не слишком высокому бюджету, и 2) дело не зависело бы от выхода из труппы одного или даже нескольких выдающихся артистов, так как она имела бы постоянный обновляющий ее живой источник» (ТН. Т. 1. С. 66).

   В дальнейшем, когда по окончании сезона 1901/02 года из театра ушли А. А. Санин, М. Л. Роксанова, В. Э. Мейерхольд, А. С. Кошеверов и другие, труппа не оказалась поредевшей и смогла продолжать действовать на прежнем художественном уровне.

   В газете «Новости дня» (16 января 1898) Немирович-Данченко пояснил взгляд на формирование труппы: «Мы признаем только артистов, прошедших школу. Они имеют художественную дисциплину. Мы не хотим признавать провинциального актера, как бы он ни был известен, раз он не прошел школу. <…> Провинциальный актер привык учить в три дня роль; мы должны готовить пьесу месяц; его принципы прямо противоположны нашим. <…> Мы не можем взять и никого из провинциальных известностей, потому что последние — враги нашей системы. <…> Мы предлагаем небольшие оклады, но платим их круглый год, при двухмесячном отдыхе, с сохранением содержания. <…> При перспективе режиссерства г. Алексеева, условия службы у нас очень заманчивы для молодых сил. У нас будет такая дисциплина, что сегодняшний Шейлок выходит завтра в народ, и все на это согласны. И потом, наш фундамент, это — члены Общества искусства и литературы, пользующиеся в публике большими и заслуженными симпатиями хороших актеров». [↑](#endnote-ref-3)
3. О первоначальной реализации плана создания школы Немирович-Данченко рассказал бравшему у него интервью критику С. К. <С. Л. Кугульскому>: «Сначала при театре предполагались свои курсы, которые я считаю живым питомником театра. <…> Но вместо своей школы мы теперь слились со школой Филармонического общества. Для учеников как драматических, так и оперных классов это будет практикой; мы же получаем для народных сцен 50 человек интеллигентных, образованных и, следовательно, более подходящих для дела, чем обыкновенные статисты, исполнителей. Соглашение уст роено так, чтобы не нарушать целостности преподавания и не отрывать учеников от их обязанностей» («Новости дня», 16 января 1898). [↑](#endnote-ref-4)
4. {478} *Гурлянд Илья Яковлевич* (1868 — не ранее 1921), публицист, критик, писатель. Интересовался новыми явлениями в искусстве, но не отличался последовательностью их оценок. В своих художественных произведениях рисовал противоречивые настроения представителей служащей интеллигенции и мира искусства, с их увлечениями модными направлениями и упадочным разочарованием.

   Личная карьера, приблизившая Гурлянда к высокопоставленным кругам, вынуждала его порой выполнять негласные журналистские заказы, например, по дискредитации депутатов Государственной думы.

   Предположительно эмигрировал после Февральской революции 1917 года. [↑](#endnote-ref-5)
5. Имеется в виду прославившийся своим образцовым порядком организации дела Мейнингенский театр в Германии (наиболее яркий период деятельности: 1866‑й – середина 1890‑х годов под руководством герцога Георга II и режиссера Л. Кронека).

   Театр мейнингенцев дважды (1885 и 1890) гастролировал в России, разделив театральную общественность на своих поклонников (как К. С. Станиславский) и противников (как А. Н. Островский). [↑](#endnote-ref-6)
6. Задача «общедоступности» признавалась К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко так и не осуществленной в полном объеме. Об этом они говорили в своих речах на праздновании десятилетия МХТ в 1908 году.

   В первый сезон своей деятельности Художественный театр ограничился лишь отдельными мероприятиями в этой области, так как средства пайщиков, на которые он открылся, не были для этого достаточными. К этим мероприятиям относились 12 процентов билетов по низким ценам, ряд утренних спектаклей с пониженными ценами и разного рода льготными билетами для учащихся различных учебных заведений.

   Впоследствии материальное положение МХТ не позволило удерживать цены на билеты на первоначальном уровне, и они периодически повышались.

   К мечте создания Филиального отделения МХТ для ознакомления со своим репертуаром жителей окраин и провинции в театре возвращались постоянно, но осуществить ее также не удалось. (Подробнее об этом см.: Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. 1898 – 1938: изд. МХАТ, 1938. С. 679 – 682.) [↑](#endnote-ref-7)
7. *Попов Николай Александрович* (1871 – 1949), сподвижник К. С. Станиславского по Обществу искусства и литературы, автор первой монографии о нем «Станиславский и его значение для современного театра. (Опыт характеристики)» (Ежегодник императорских театров. Пб., 1909. Вып. 2.) Занимался вопросами народного театра, с 1902 по 1907 руководил Народным театром Василеостровского общества народных развлечений в Петербурге.

   Об одновременной подаче в Думу двух проектов создания театров Н. А. Попов позднее вспоминал: «В январе 1898 года, на пороге открытия Художественно-Общедоступного театра, этого переломного момента в истории русского театра, я неожиданно для себя встретился с Константином Сергеевичем на публичном собрании постоянной комиссии по техническому образованию (при Русском техническом обществе). Мне предстояло сделать доклад об организации развлечений для рабочих в Москве, а Константин Сергеевич явился присутствовать при докладе своего будущего сотрудника Владимира Ивановича Немировича-Данченко о будущем Художественно-Общедоступном театре. <…>

   Их театр, по этому манифесту, должен был, в первую голову, быть театром для малоимущего зрителя, театр с дешевыми ценами на места, не превышающими цен утренних удешевленных спектаклей в других московских театрах.

   Мой же доклад сводился к проекту создания сети театров на московских окраинах, заселенных рабочим людом.

   На этом же заседании демонстрировался в чертежах и архитектурном проекте “Народный дом” в Москве. Проект этот принадлежал моему дяде архитектору Шехтелю» (О Станиславском. С. 221).

   {479} Н. А. Попов, понимая разнородность проектов, все же видел их основные сближающие черты в желании содействовать народной культуре. С согласия всех авторов он объединил эти проекты в брошюре «Образовательно-воспитательные учреждения для рабочих и организация общественных развлечений в Москве» (1898). [↑](#endnote-ref-8)
8. *Пастухов Виктор Николаевич* (1864 – 1902), журналист, сын журналиста, прозаика и издателя «Московского листка» (с 1881 по 1911) Николая Ивановича Пастухова. В. Н. Пастухов издавал газету «Нижегородская почта» и редактировал издаваемый отцом журнал «Гусляр». [↑](#endnote-ref-9)
9. *Лентовский Михаил Валентинович* (1843 – 1906), известный антрепренер, актер и театральный деятель. Он подавал прошение об отведении ему на Самотечном бульваре и в части парка по Божедомскому проезду участка под сад развлечений для народа. Согласия властей на это не последовало. [↑](#endnote-ref-10)
10. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко надеялись, что Московская городская дума поможет им субсидией, поскольку они считали городские власти заинтересованными в создании в Москве общедоступного театра, отличающегося тем, что по дешевым ценам дает высокохудожественное исполнение и такой же репертуар. М. В. Лентовский считал их претензии обоснованными, а просимую сумму в 15 000 рублей даже недостаточной: «Если нужен общедоступный театр в Москве, если город обязан идти навстречу этой общественной потребности, надо, чтобы город или построил театр, грандиозный театр, достойный величия Москвы, или чтобы он давал 60 – 75 тыс. руб. в год» («Новости дня», 17 января 1898). [↑](#endnote-ref-11)
11. Сокращен комментарий к выступлению на заседании Технического общества госпожи Папендик-Линевой. [↑](#endnote-ref-12)
12. Предположительно автором публикации является С. К. Кугульский, так как в «Новостях дня» (17 января 1898) именно он намеревался «побеседовать» на тему общедоступного театра в Москве «со многими», что и осуществлено здесь. [↑](#endnote-ref-13)
13. О работе «четырех режиссеров» Вл. И. Немировича-Данченко говорил в интервью С. Л. Кугульскому («Новости дня», 16 января 1898): «<…> К. С. Алексеев будет ставить только большие обстановочные пьесы, а некоторые, так сказать, сугубо литературные, например Ибсена, буду ставить я; будут еще другие режиссеры — гг. Калужский и Шенберг <…>» (Здесь Немирович-Данченко воспользовался подлинными фамилиями К. С. Станиславского, В. В. Лужского, А. А. Санина.) [↑](#endnote-ref-14)
14. *Корш Федор Адамович* (1852 – 1923), театральный деятель, известнейший антрепренер, основатель одного из ведущих частных театров в России (1882), располагавшегося в Москве. Отличался блестящим умением организовывать театральное дело, при котором в течение сезона каждую пятницу давалась премьера, а в труппе бывали самые популярные артисты.

    Театр Корша имел свою репутацию и свое неповторимое место в театральном мире. Особенно точное определение ему дал критик Э. М. Бескин: «Это был театр прежде всего — совершенно определенной физиономии. Кто искал философских глубин искусства, жаждал новых откровений, высоких слов — тот не шел в театр Корша, твердо зная, что ни одному из таких запросов не найдет здесь ответа.

    {480} Но кто хотел весело, беззаботно, от души посмеяться сегодня или всплакнуть над разбитою долей, разрушенным счастьем, поруганной любовью завтра, тот смело смотрел на подзаголовок “драма” или “комедия” и вполне определенно, — зная, за чем идет и что найдет, — направлялся к красной избе на Богословском переулке. <…> И ходили в этот театр “густо”. Его любили. Он был такой же необходимостью московской жизни, как чай или филипповский калач. У Малого было свое дело, у Корша — свое. И приезжий провинциал не уезжал из Москвы, не побывав у Корша. Это была такая же достопримечательность Белокаменной, как Третьяковская галерея, Царь-пушка, Воробьевы горы. Тут созидались свои репутации. Свои любимцы. И авторы. И актеры. И Рощин-Инсаров, и Соловцов, и Киселевский, и Мартынова и много-много др. И пьесу и актера давала сама жизнь. Непосредственная. Яркая. Пестрая. В этом был залог успеха. Секрет его. Это был театр здорового обывателя. Театр золотой середины. Театр смеха и слез. Театр настоящей, крепкой жизни, а не надуманных кривляний и головных вывертов. Это был просто — *хороший театр*» («Театр и искусство», 1909, № 32). [↑](#endnote-ref-15)
15. Здесь подразумевается постановка «Отелло» Шекспира на сцене Общества искусства и литературы, сделанная К. С. Станиславским в 1896 году. [↑](#endnote-ref-16)
16. Имеется в виду формальное следование постановочным приемам Мейнингенского театра. [↑](#endnote-ref-17)
17. Речь идет о спектаклях Общества искусства и литературы. [↑](#endnote-ref-18)
18. *Флёров Сергей Васильевич* (1841 – 1901), театральный, музыкальный и художественный критик. По образованию — историк и филолог, по профессии — педагог. С 1876 года стал обозревателем газеты «Московские ведомости», печатался в журнале «Русское обозрение» и газете «Русское слово». «Последние годы жизни посвятил исключительно журналистике и выпустил несколько книг, преимущественно по театру» («Театр и искусство», 1901, № 15).

    Впервые Флёров, на западный манер, собрал свои статьи в книгу «Театральная хроника. Сезон 1895 – 1896» (М., 1896). Много занимался он Малым театром и комедией Грибоедова «Горе от ума». Отдельной и постоянной темой его критических разборов был А. Н. Островский, на творчество которого он смотрел по-своему и рядом с кем (и то с натяжкой) ставил лишь Мольера и Гольдони.

    Ко времени создания Художественного театра он явился одним из старейших московских театральных критиков, получивший прозвание «русского Сарсэ» в честь известного парижского критика в области искусства. Как Сарсэ в Париже, так и Флёров в Москве воспринимался старейшиной цеха театральных критиков. Возможно, у Сарсэ Флёров перенял манеру писать рецензии от первого лица, превращая их в монолог. Он не столько оценивал постановку, сколько сопоставлял ее со множеством ассоциаций, подсказанных ему эрудицией в областях искусства, истории, литературы.

    Однако, в отличие от Сарсэ, ему удалось избежать упреков в консерватизме и воспитании публики в старых вкусах и идеях. Напротив, Флёров учил зрителей принимать новое, в частности — Художественный театр. Он встретил сценическую реформу МХТ с интересом и одобрением, определенно заняв этим место критика прогрессивных взглядов среди коллег, писавших о современном театре.

    «Умер он 60‑ти лет, оставив по себе добрую память знатока театра, талантливого газетного работника и честного человека» («Театр и искусство», 1901, № 18). [↑](#endnote-ref-19)
19. Общество искусства и литературы при участии К. С. Станиславского было основано в 1888 году. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Самарин Юрий Федорович* (1819 – 1876), общественный деятель, публицист, известный славянофил.

    *Ланин Николай Петрович* (1832 – 1895), публицист. [↑](#endnote-ref-21)
21. Сокращена приложенная к статье информация об учреждении стипендии имени М. Н. Ермоловой в Московском Обществе призрения престарелых артистов. [↑](#endnote-ref-22)
22. {481} Из данного заявленного репертуара не были осуществлены «Эллида» и «Бесприданница», хотя к обсуждению их постановки в Художественном театре возвращались в разные годы. [↑](#endnote-ref-23)
23. Художественно-Общедоступный театр открылся в здании театра «Эрмитаж» в Каретном ряду, принадлежавшем антрепренеру Я. В. Щукину.

    В «Отчете о деятельности за 1‑й год» Художественно-Общедоступного театра об этом помещении говорится: «<…> главный недостаток театра, с которым нельзя было бороться, это его малые размеры и в связи с этим ограниченное число мест, еще сократившееся от замены в партере стульев более широкими креслами и улучшения мест в балконах бельэтажа и 1‑го яруса. Всего по нашему плану в театре было 852 места <…>» (С. 28). [↑](#endnote-ref-24)
24. *Мунштейн Леонид Григорьевич* (1867 – 1947), поэт-фельетонист, театральный деятель. В 1908 году Мунштейн совместно с критиком Э. М. Бескиным издает журнал «Рампа», а с 1909 по 1918 год самостоятельно издает журнал «Рампа и жизнь» — один из популярнейших органов периодической печати.

    В 1918 году Мунштейн эмигрировал, не прекращая вести активную деятельность журналиста и писателя сначала в Киеве и Одессе, затем в Италии и Франции.

    Театром Мунштейн занимался не только в качестве критика, выступавшего в оригинальном жанре рецензии-стихотворения, но и в качестве драматурга, чьи пьесы имели успех на сцене театра Корша в Москве и в суворинском Театре Литературно-художественного общества в Петербурге. В 1923 – 1925 годах Мунштейн руководил русским театром «Маски» в Италии.

    В отношении искусства и окружающей действительности Мунштейн разделял демократические взгляды и был типичным представителем средней творческой интеллигенции. Основным литературным приемом его были зарисовки как на злобу дня театрального, так и повседневной жизни. То же было и содержанием его пьес и стихотворных рецензий. Он не пропускал театральных премьер, чтобы ни откликнуться, и скандальных происшествий, вроде банкротства предпринимателя С. И. Мамонтова, основавшего первую частную оперу в Москве. [↑](#endnote-ref-25)
25. Первое представление «Царя Федора Иоанновича» состоялось в Петербурге, в театре Литературно-Художественного общества (Суворинском театре) 12 октября 1898 года, то есть на два дня раньше московского. [↑](#footnote-ref-2)
26. Акцент, как и говор при постановке «Мещан» М. Горького в 1902 году, Станиславский использовал в виде приема преодоления актерских штампов. [↑](#footnote-ref-3)
27. В случае с Дарским подтвердилось, что у Немировича-Данченко были основания для сомнений, высказанных им в упоминавшемся выше интервью «Новостям дня», стоит ли приглашать в труппу нового театра провинциальных актеров без школы, испорченных практикой гастролерства. Ведь до работы в Художественном театре М. Е. Дарский (Шавров) 16 лет выступал на любительской и провинциальной сценах, в клубах Петербурга и получил известность исполнением ролей в пьесах Шиллера и Шекспира.

    Впоследствии лишь В. И. Качалов и Л. М. Леонидов станут счастливыми исключениями из этого правила. [↑](#footnote-ref-4)
28. Публикацию статьи А. И. Урусова см. в кн.: *Кузичева А. П*. А. П. Чехов в русской критике: Комментированная антология. М.: Чеховский полиграфический комбинат, 1999. [↑](#footnote-ref-5)
29. {482} *Голоушев Сергей Сергеевич* (1855 – 1920), художественный критик, по образованию — врач.

    Увлеченный идеями освобождения народа, отдал молодые годы участию в революционном движении, за что был арестован, осужден и выслан под надзор полиции.

    Голоушев полагал, что «критическая оценка» является двигателем развития всех областей жизни. Руководствуясь этим, он подходил к анализу произведений искусства.

    Одним из направлений его деятельности был театр, где он занял место весьма авторитетного театрального критика. Художественный театр и его сценическая реформа заинтересовали Голоушева со дня открытия. В первом же сезоне он уже писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «Я же — искренно люблю Ваш театр и радовался общему впечатлению всей душою» (после 12 января 1899, Н‑Д № 3750). Сразу же предсказывал, что и публика полюбит Художественный театр.

    Приветствуя направление Художественного театра в искусстве, он требовал соответствия ему всех нюансов постановки. Иные оплошности в отношении этого правила рассматривал в рецензиях, об иных сообщал Станиславскому или Немировичу-Данченко в частных письмах. Сохранились его письма после премьер «Антигоны», «Снегурочки», «В мечтах», миниатюр Метерлинка и Чехова, «Драмы жизни».

    Нередко Голоушев писал в письмах о том, что, по его мнению, из конъюнктурных соображений не напечатают в газетах. Революционный опыт молодости держал его в состоянии конфронтации с прессой, в которой ему все же приходилось сотрудничать.

    Голоушев был дружен с Л. Н. Андреевым. Вместе они собрали и объединили свои статьи в общей книжке «Под впечатлением Художественного театра» (1902).

    Голоушев не только прекрасно писал, но и превосходно говорил и полемизировал об искусстве. Его образ запечатлен Андреем Белым: «<…> высокий, с седеющей гривой волос, с бородою густою и серою, с мягким наскоком, с тактичным огнем; ритор, умница, точно гарцующий спором, взвивался, как конь на дыбы; затыкал всех за пояс» (Начало века. М.: ВТО Союзтеатр; СТД СССР, 1990. С. 391).

    Глубоко интересуясь искусством актера, Голоушев слушал лекции К. С. Станиславского на «Курсах драмы А. И. Адашева в Москве» и вскоре сам стал читать там эстетику, составив программу занятий из лекций и практического обучения учащихся методу исследования произведений современного искусства. В публичной лекции «История современного театра» Голоушев стремился предсказать будущий путь театра: «Старый театр — зеркало действительной жизни — умер, не удовлетворяет нас больше и Художественный театр — театр настроения.

    На смену ему идет новый, еще пока неопределившийся, театр будущего, театр, который должен дать возможную стилизацию и сохранить необходимую сущность всякого искусства — передавать, заражать зрителя настроением творца-художника» («Раннее утро», 25 февраля 1910).

    Ожидания подобных перемен, однако, не мешали Голоушеву интересоваться поисками Станиславского в Первой студии, лежащими в области сценической правды и жизни человеческого духа. [↑](#endnote-ref-26)
30. Открытие Художественно-Общедоступного театра состоялось 14 октября 1898 года (по ст. ст.). По воспоминаниям Вл. И. Немировича-Данченко, это число и день недели «загадала» ему цыганка: {483} «Я никогда не верил ни предрассудкам, ни “предположениям свыше”. Но нигде предубеждения не властвуют с такой силой, как в театре» (Из прошлого. С. 139). Цыганку привел к нему владелец театра «Эрмитаж», где открывался театр, купец Я. В. Щукин. [↑](#endnote-ref-27)
31. «Проект постановки на сцену трагедии “Царь Федор Иоаннович”» был написан А. К. Толстым в сентябре 1868 года. Под общим заголовком «Драматическая трилогия» автор объединил пьесы: I. «Смерть Иоанна Грозного». II. «Царь Федор Иоаннович». III. «Царь Борис». [↑](#endnote-ref-28)
32. «Курьер», давая 16 октября 1898 года отчет о новом театре, специально отмечал присутствие в зале журналистов: «Господа театральные критики московских газет были почти все налицо, начиная с вечно юного седовласого “московского Сарсэ” и кончая юрким критиком, тем самым, который написал, увидев г. Санина (игравшего в “Царе Федоре” роль боярина Клешнина) в роли Водяного в “Потонувшем колоколе” и придя в восторг от “реализма” игры г. Санина, что и голос-то артиста “совершенно похож на голос водяного”». (Очевидно, речь шла о рецензии на «Потонувший колокол» на сцене Общества искусства и литературы, показанный 27 января 1898 года, где Санин играл Водяного. В Художественном театре «Потонувший колокол» еще только предстояло показать 19 октября 1898.) [↑](#endnote-ref-29)
33. *Эфрос Николай Ефимович* (1867 – 1923), театральный критик и историк театра, по образованию юрист.

    Творческая биография Эфроса есть отражение театральной эпохи, в которой он жил. Первый раз напечатавшись в 1891 году, за семь лет до основания Художественного театра, он видел идеалом классическую русскую сцену. Ее образец был воплощен для него в М. Н. Ермоловой и корифеях Малого театра.

    Новый идеал искусства, пришедший на русскую сцену с Художественным театром, К. С. Станиславским, Вл. И. Немировичем-Данченко и драматургией А. П. Чехова, был глубоко лично воспринят, пережит и выражен Эфросом. Можно сказать, что он переменил саму манеру его театральной критики: из театрального журналиста он превратился в театрального писателя, автора серии монографий. Он писал портреты отдельных деятелей и целых постановок. Начинал же Эфрос с того, что писал о театре повседневно, имея возможность на страницах газет «Русские ведомости» и «Новости дня» по нескольку раз возвращаться к темам одного и того же спектакля. Без его корреспонденции из Москвы не обходился петербургский журнал «Театр и искусство».

    После революции Эфрос сотрудничал в новых изданиях: «Культура театра» и «Театральное обозрение», работал в Наркомпросе и Российской академии художественных наук. В этот период творческой жизни он более всего выступал историком театра.

    Непреходящее значение для изучения истории театра представляют монографические труды Эфроса: «М. Н. Ермолова» (1896), «К. С. Станиславский. Опыт характеристики» (1918), «В. И. Качалов» (1919), «Пров Садовский» (1920), «М. С. Щепкин» (1920), «А. И. Южин» (1922), а также его работы: «“Вишневый сад”. Пьеса А. П. Чехова в постановке МХТ» (1919), «“Три сестры”. Пьеса А. П. Чехова в постановке МХТ» (1919), «“На дне”. Пьеса А. М. Горького в постановке МХТ» (1923). Посмертно были опубликованы: «“Чайка” А. П. Чехова на сцене МХТ» (1946) и «Московский Художественный театр. 1898 – 1923» (1924). [↑](#endnote-ref-30)
34. Пьеса А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» в 1868 году была отнесена министром внутренних дел к политически неблагонадежным сочинениям. Снятия цензурного запрета одновременно добивались для своих театров А. С. Суворин и Вл. И. Немирович-Данченко. Художественно-Общедоступный театр получил разрешение на постановку пьесы 19 августа 1898 года. [↑](#endnote-ref-31)
35. *Москвин Иван Михайлович* (1874 – 1946), актер, окончил Филармоническое училище в 1896 году и начал сценическую карьеру в том же году в Тамбове, в труппе Д. А. Вельского. Затем работал в Ярославле, {484} в труппе З. А. Малиновской. С осени 1897 года Москвин поступил в театр Корша в Москве, где и провел последний сезон перед открытием Художественно-Общедоступного театра. У Корша он сыграл 28 ролей, по преимуществу небольших, но показал себя талантливым, обещающим актером. [↑](#endnote-ref-32)
36. *Шницлер Артур* (1862 – 1931), австрийский драматург.

    *Филиппи Феликс* (1851 – 1921), немецкий драматург. [↑](#endnote-ref-33)
37. Имеется в виду работа П. В. Анненкова «Последнее слово русской исторической драмы “Царь Федор Иоаннович”, трагедия гр. А. К. Толстого», опубликованная в «Русском вестнике» № 7 за 1868 год. [↑](#endnote-ref-34)
38. Третий спектакль «Царя Федора Иоанновича» состоялся 16 октября 1898 года. [↑](#endnote-ref-35)
39. И. М. Москвин исполнял роль царя Федора, В. В. Лужский — Ивана Петровича Шуйского, М. Л. Роксанова — княжны Мстиславской. [↑](#endnote-ref-36)
40. С. С. Голоушев ссылается на «Проект постановки на сцену трагедии “Царь Федор Иоаннович”», в котором А. К. Толстой в разделе «Характеры» дает объяснение образа Федора. Последние слова: «он у меня постоянно хлопочет» процитированы неточно. У Толстого — «он почти беспрерывно хлопочет». [↑](#endnote-ref-37)
41. Неполная цитата из «Общих замечаний» «Проекта постановки на сцену трагедии “Царь Федор Иоаннович”» А. К. Толстого. [↑](#endnote-ref-38)
42. *Неврев Николай Васильевич* (1830 – 1904), живописец-жанрист.

    *Вениг Карл Богданович* (1830 – 1908), исторический живописец.

    *Верещагин Василий Васильевич* (1842 – 1904), живописец-баталист.

    *Васнецов Виктор Михайлович* (1848 – 1926), художник, выступал в разных жанрах живописи. *Суриков Василий Иванович* (1848 – 1916), живописец, академик Академии Художеств. *Нестеров Михаил Васильевич* (1862 – 1942), художник, известный своими живописными полотнами на религиозные темы. [↑](#endnote-ref-39)
43. Один из рецензентов [Н. Е. Эфрос] очень огорчился, что эта сеть деревьев мешала ему следить за игрою отдельных лиц, но я думаю, что он огорчается напрасно. Вся эта сцена — эпизодическая и смысл ее только в ее целом. Режиссер очень умно допустил эту декорацию именно в такой сцене и, конечно, не дал бы ее в той, где все внимание было бы сосредоточено на отдельных персонажах. [↑](#footnote-ref-6)
44. Голубец с огоньком — могильный памятник с маленьким навесом. [↑](#endnote-ref-40)
45. П. Н. Орленев впервые сыграл роль царя Федора на сцене Театра Литературно-художественного общества 12 октября 1898 года. Биограф и исследователь творчества Орленева А. П. Мацкин (1906 – 1996), изучив впечатления критиков от премьеры, писал: «Поправки Орленева к истории шли в другом направлении — он хотел, оставаясь в пределах ее реальностей, сблизить драму человека XVI века с драмой своего современника. Художественный театр, поставив трагедию А. К. Толстого, открыл нам век Федора в *особости* его существования, главная же, возможно до конца неосознанная, задача Орленева заключалась в том, чтобы найти *общее* в характере его героя и его зрителя, несмотря на разделяющую их трехвековую дистанцию. То, что театральный Федор не похож на Федора карамзинского, на царя-юродивого из университетских курсов, стало ясным еще на премьере. Уже в первом спектакле рецензент “Петербургского листка” [1898, 13 октября. — примеч. А. П. Мацкина.], восхищаясь игрой Орленева, писал, что “он дал своего царя {485} Федора”, вопреки тому образу, который рисуется талантом гр. Толстого и выводится в русской истории.

    И еще один пункт в споре с источниками и авторитетами, в котором Орленев проявил особую стойкость, никак не соглашаясь с тем, что Федор в трагедии Толстого — человек вялого и ограниченного ума. У него не было согласия даже с самим автором. <…>

    Вообще контраст, столкновение несовместимостей, смешение красок — едва ли не главный прием игры Орленева в трагедии. Про это много писала в свое время петербургская критика. По словам А. Измайлова, “глубокое впечатление производил контраст величия и немощи, власти и бессилия, соединенных в лице этого последнего представителя фамилии” [“Биржевые ведомости”, 1898, 14 октября. — примеч. А. П. Мацкина.]. А известный уже нам Импрессионист в “Новостях” восхищался “удивительным тактом” [<Б. И. Бентовин>, “Новости и Биржевая газета”, 1898, 14 октября. — примеч. А. П. Мацкина.] Орленева, благодаря которому контрастные и раздробленные анализом черты его героя сливаются в живой цельности» (Орленев. М.: Искусство, 1977. С. 84 – 86). [↑](#endnote-ref-41)
46. Пение на клиросе — отведенном в церкви месте для певцов. [↑](#endnote-ref-42)
47. «… Постричь Ирину» — принять монашеский постриг. [↑](#endnote-ref-43)
48. Опущены описания требований А. К. Толстого к исполнителю роли царя Федора и факт несоответствия артистических данных С. В. Шумского, предлагаемого автором на эту роль. [↑](#endnote-ref-44)
49. *Живокини Василий Игнатьевич* (1805 – 1874), выдающийся русский водевильный актер, по амплуа комик-буфф; с 1824 года был в труппе Малого театра. [↑](#endnote-ref-45)
50. Картина «Берег Яузы» исполнялась в спектакле «Царь Федор Иоаннович» до первых зарубежных гастролей МХТ в Европу, в 1906 году, когда была сокращена для облегчения поездки, как и картина «Пир Шуйского». Далее по возвращении спектакль шел без этих картин. [↑](#endnote-ref-46)
51. *Гречанинов Александр Тихонович* (1864 – 1956), композитор. Для Художественного театра написал музыку помимо «Царя Федора Иоанновича» к спектаклям «Смерть Иоанна Грозного» и «Снегурочка». Гречанинов использовал традиции русской народной музыки, приобретавшие в его сочинениях современное звучание. Творчество его было разнообразно: от опер для детей на сюжеты сказок до произведений духовной церковной музыки. С 1922 года Гречанинов жил во Франции, а с 1939‑го — в США. [↑](#endnote-ref-47)
52. Опущены примеры народных сцен, на взгляд критика, перенасыщенных деталями. [↑](#endnote-ref-48)
53. Противоположное мнение о жанре спектакля высказывали критики еще тогда, когда он шел на сцене Общества искусства и литературы. Им недоставало символических красок, все казалось решенным {486} слишком буквально. Теперь подобное мнение выразил рецензент А. Осипов, писавший: «Я не могу никак согласиться с приемом г. Станиславского. Во всех своих постановках он стремится к крайнему реализму — направление ясное и определенное, но тогда он должен навсегда отказаться от таких пьес, как произведение Гауптмана. “Потонувший колокол” — сказка, и играть его надо сказочно, фантастично. Ни на минуту нельзя забывать, что ведь таких людей, как Генрих, таких существ, как Раутенделейн, на свете нет — это идеи, облеченные во внешние образы, мечта, а потому реализм едва ли тут уместен. <…> Соединить же реальное с фантастическим, согласитесь, обнять необъятное. Вот все, что можно сказать против исполнения, остальное все будет “за”. Тонкая, продуманная режиссерская работа, масса эффектов, одна картина за другой, так что в конце концов зритель даже измучен» («Русское слово», 21 октября 1898). [↑](#endnote-ref-49)
54. М. Ф. Андреева исполняла роль Раутенделейн. [↑](#endnote-ref-50)
55. С. С. Голоушев ссылается на свою статью о постановке «Потонувшего колокола» в Художественно-Общедоступном театре, напечатанную в «Курьере» 20 октября 1898 года и целиком посвященную анализу пьесы Г. Гауптмана. Об отвлеченном символическом смысле образа «полудевушки-полуфеи Раутенделейн» он писал: «Она вливает новые силы в душу художника; несколько глотков ее чудесного напитка, и он здоров, новые силы проснулись в его душе, новые, еще более гордые мечты зажглись в его голове. <…> Вдохновенье дает творцу силу победить природу. Раутенделейн покоряет ему горных духов, гномы помогают мастеру отливать формы и ковать металл. <…> Не ведая, она давно ждала человека и отныне не может жить без него. Когда его уносят, она узнает, что значит плакать и страдать. <…> У нее нет другой жизни, кроме жизни вдохновленного ею человека, но когда в нем говорит голос земли, она его не понимает. Она чужда вопросов и тревог земли». [↑](#endnote-ref-51)
56. Постановка «Потонувшего колокола» на сцене Художественно-Общедоступного театра была повторением спектакля, впервые показанного К. С. Станиславским 27 января 1898 года. Тогда он был осуществлен силами актеров-любителей, членов Общества искусства и литературы, из которых многие потом перешли в профессиональную труппу нового театра, сохранив за собой прежние роли. А. И. Помялова и М. Г. Савицкая были введены на роли Виттихи и Магды при исполнении спектакля на новой сцене, членами Общества они никогда не были. [↑](#endnote-ref-52)
57. *Дарский (Шаров) Михаил Егорович* (1865 – 1930), ко времени поступления в Художественно-Общедоступный театр известный провинциальный актер-трагик и антрепренер с шестнадцатилетним стажем. Приглашен основателями театра в труппу как исключение из правила не привлекать к новому делу уже сложившихся актеров. «Читал Шейлока с Дарским, — писал Станиславский Немировичу-Данченко после первой же репетиции летом 1898 года. — Чудный голос и темперамент, но художника никакого. <…> Он ищет в пафосе великих образов. Удастся сбить его с этой точки зрения — будет отличным актером, нет — дело дрянь… не подойдет к нашему тону. Утешает меня то, что он, кажется, чуток и скоро схватывает замечания. Пока только он им мало верит» (КС‑9. Т. 7. С. 254).

    Дарский не принял методов работы Станиславского с актерами, жаловался Немировичу-Данченко, считая их издевательством. Неудача в роли Шейлока («Венецианский купец»), осмеянная критиками, прибавила ему разочарования. Дарский пробыл в Художественно-Общедоступном театре всего один сезон, 1898/99 года. Кроме Шейлока сыграл роли: Андрей Шуйский («Царь Федор Иоаннович»), Гемон («Антигона»).

    Покинув Художественный театр, Дарский был с 1902 по 1924 год актером и режиссером Александринского театра в Петербурге; занимался педагогической деятельностью.

    Однако судьба назначила Дарскому еще раз вернуться к роли Шейлока, которую он сыграл в спектакле Александринского театра в 1909 году. А. Р. Кугель писал об этой его работе: «Роль у г. Дарского хорошо {487} сделана, а это уже немало. У г. Дарского нет настоящего трагического темперамента, он суховат, но в данном случае эти качества игры отнюдь не мешают пьесе. Шейлок так и скользит острым занозистым эпизодом, но не входит слишком глубоко в душу, не терзает ее. Трагедия проигрывает, комедия — выигрывает. <…> Во всяком случае, хорошо, твердо, умело сыгранная роль хотя бы и без пафоса, — далеко не мелочь» («Театр и искусство», 1909, № 43).

    По этому отзыву можно судить о том, что Дарскому вполне удалось традиционное исполнение роли. [↑](#endnote-ref-53)
58. Опущена часть статьи, посвященная анализу пьесы Гауптмана «Потонувший колокол» и не соответствия ее исполнения в Художественном театре жанру сказки. [↑](#endnote-ref-54)
59. Сокращено изложение режиссерских рекомендаций Поссарта к постановке «Венецианского купца» на основании опыта спектакля 1879 года в Мюнхенском театре. [↑](#endnote-ref-55)
60. Предположительно речь идет о немецком художнике конца XVIII – начала XIX века Вильгельме Барте. [↑](#endnote-ref-56)
61. *Лоты Пьер* — псевдоним известного французского романиста Луи-Мари-Жюльена Вио (1850 – 1923). Лоти совершил несколько кругосветных путешествий, в своих романах описывал экзотическую природу и нравы. [↑](#endnote-ref-57)
62. Роль принца Мароккского играл В. В. Лужский. [↑](#endnote-ref-58)
63. *Рейнсгаузен Ф. А*. — исполнитель роли Нубийского царя в балете Ч. Пуньи «Дочь фараона», поставленном М. И. Петипа в Большом театре 17 ноября 1864 года. [↑](#endnote-ref-59)
64. Костюмы были сшиты по образцам К. С. Станиславского в мастерской В. Т. Степанова-Зарайского под наблюдением актрисы и костюмера театра М. П. Николаевой-Григорьевой. Начало сотрудничества с этой мастерской было положено Станиславским еще в период Общества искусства и литературы. [↑](#endnote-ref-60)
65. Опущено окончание статьи, посвященное спектаклям «Мирская вдова» Е. Карпова в Малом театре и «Не в деньгах счастье» И. Чернышева в театре Корша. [↑](#endnote-ref-61)
66. *Дорошевич Влас Михайлович* (1864 – 1922), разносторонний журналист, публицист, фельетонист, критик.

    Трудные обстоятельства детства и юности вынудили Дорошевича к ранней самостоятельности, к работе в разных профессиях, в том числе и репортерской, что дало ему широкое знание жизни. В середине 80‑х годов XIX века Дорошевич стал постоянным автором популярных журналов «Будильник» и «Развлечения», войдя в круг известных журналистов и писателей, познакомившись с А. П. Чеховым, Вл. И. Немировичем-Данченко и другими.

    {488} Фельетоны и очерки Дорошевича регулярно появляются на страницах ведущих газет Москвы и Петербурга: «Новости дня», «Россия», «Русское слово». Печатается он и в провинциальной прессе.

    С 1902 по 1917 год Дорошевич руководит газетой «Русское слово», принадлежащей издателю И. Д. Сытину, став таким образом одним из влиятельнейших деятелей отечественной прессы. В театральном искусстве Дорошевич поддерживал произведения, решенные в реалистическом стиле, и не одобрял поисков другого языка сцены — языка условности и символов. Впереди всех достоинств он ставил отражение театром жизни и суждение о ней с точки зрения прогресса.

    Выступления Дорошевича с фельетонами по поводу Художественного театра бывали несправедливыми и справедливыми, но неизменно отражали остроту творческой ситуации.

    В годы гражданской войны Дорошевич пытался идти в журналистике своим путем, сохраняя демократические убеждения, понимая неизбежность произошедшей революции, но одновременно раскрывая ее бесчеловечные стороны.

    Литературное наследие Дорошевича огромно. Стоит лишь отметить тот факт, что уже в период с 1905 по 1907 год вышло собрание его сочинений в девяти томах. Дорошевич издавался и переиздавался в разные годы. В том числе в 1923 году появилась его книга «Старая театральная Москва». [↑](#endnote-ref-62)
67. *Омон (Соломон) Шарль* (до 1838 – ?), предприниматель в области театральных развлечений: варьете, кабаре, фарса, оперетты и эстрадных концертов конца XIX – начала XX века. По одним опубликованным данным, умер в 1904 году, по другим — исчез в 1907 году в день, когда судебный пристав должен был взять у него подписку о невыезде по обвинению в растрате денежных залогов.

    Омон известен тем, что был арендатором театрального здания Лианозова в Камергерском переулке вплоть до въезда туда в 1902 году Художественного театра. Сам Омон переехал в новый театр на Садовой.

    Представления Омона пользовались большим успехом и были своего рода достопримечательностью театрального мира Москвы — другого его полюса, противоположного серьезным сценам. У них же он был символом пошлости и неприличия. Вышучивая «папашу Омона» и его представления, у него, однако, бывали многие — в том числе и артисты Художественного театра, и А. П. Чехов, и А. С. Суворин, и В. А. Нелидов, так или иначе поминавшие его в переписке и воспоминаниях. [↑](#endnote-ref-63)
68. Премьера спектакля «Самоуправцы» на сцене Общества искусства и литературы состоялась 6 декабря 1895 года. [↑](#endnote-ref-64)
69. Об оформлении спектакля «Самоуправцы» в «Отчете о деятельности за 1‑й год» Художественно-Общедоступного театра говорится: «Декорацией для 1‑го, 2‑го и 5‑го актов послужил павильон Общества искусства и литературы, подновленный К. Ф. Вальцем. Для 3‑го действия тем же декоратором заново написано подземелье, а для 4‑го — новая декорация работы художника В. А. Симова.

    Костюмы употреблялись частью собственные, заново сделанные г. Степановым-Зарайским, частью прежние, от него же приобретенные от прежней постановки, частью, наконец, его собственные (народа); мебель для этой пьесы была доставлена театру из собрания К. С. Алексеева» (С. 75). [↑](#endnote-ref-65)
70. {489} Драма Вл. И. Немировича-Данченко «Цена жизни» была написана и поставлена впервые на сцене в 1896 году в Малом театре (12 декабря), в бенефис А. П. Ленского. [↑](#endnote-ref-66)
71. Гальвик, Штрелик, Горн — персонажи пьесы «Счастье Греты». [↑](#endnote-ref-67)
72. Шаховской — персонаж трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».

    Лоренцо — «Венецианского купца» У. Шекспира. [↑](#endnote-ref-68)
73. И. М. Москвин исполнял роль Фрица, В. К. Якубенко — Гедвиги. [↑](#endnote-ref-69)
74. В. А. Ланской играл роль графа д’Альбафьорита, В. Э. Мейерхольд — маркиза Фирлипополи. [↑](#endnote-ref-70)
75. Имеется в виду исполнение К. С. Станиславским ролей в спектаклях Общества искусства и литературы: Костенев (Ростанев) в «Фоме» («Село Степанчиково») по Ф. М. Достоевскому (1891) и Жорж Дорси в «Гувернере» В. Дьяченко (1894). [↑](#endnote-ref-71)
76. Преподавать сценическое искусство в драматических классах школы Филармонического общества Вл. И. Немирович-Данченко начал осенью 1891 года. [↑](#endnote-ref-72)
77. Имеется в виду роль Ирины в спектакле «Царь Федор Иоаннович». [↑](#endnote-ref-73)
78. «Чайка» была опубликована в «Русской мысли» (№ 12) в 1896 году. [↑](#endnote-ref-74)
79. Первая постановка «Чайки» на сцене была осуществлена Е. П. Карповым в Александринском театре 17 октября 1896 года и вошла в историю театра как провал. [↑](#endnote-ref-75)
80. Василий Шуйский — роль В. Э. Мейерхольда в спектакле «Царь Федор Иоаннович», принц Аррагонский — в «Венецианском купце». [↑](#endnote-ref-76)
81. Противоположное мнение о работе Станиславского в роли Тригорина как необычайно ясной и логичной высказал С. Сутугин <О. Г. Эттингер>, признававшийся, что постановка Художественного театра вообще заставила его отказаться от образов, сложившихся в него при чтении «Чайки». Собственные представления «уступили» — «более полным, глубоким и жизненным» («Театр и искусство», 1901, № 21).

    О Станиславском он писал: «Тригорина г. Станиславский изображает интересно и художественно. Недорисованное Чеховым — колорит талантливости и своеобразности, которыми должен же обладать {490} известный писатель Тригорин, — присочинен Станиславским. <…> Г. Станиславский изображает Тригорина не только умным и меланхолическим, но и душевно изящным, аристократичным. Принимая во внимание успех Тригорина у самых интересных дам пьесы — оно кстати. Кроме “сытости по горло” г. Станиславский оттеняет и сияние успеха, окружающее Тригорина и заставляющее его держаться чуточку, чуточку если не свысока, то в некотором отдалении от толпы. Очень красиво выделяются г. Станиславским из черт Тригорина большое чувство меры, скромная, не навязчивая уверенность, какая-то особенная тихость избалованного, но деликатного человека, хотя вместе с тем чувствуется свойственная богеме способность, без излишней щекотливости, “залихватски”, удало и красиво, предаться страсти: в общем, приятный, интересный и “импонирующий” мужчина. Но вместе с тем Тригорин — совершеннейшая тряпка» (Там же. № 26).

    Своеобразная критическая работа Эттингера о «Чайке», в которой тесно переплелись рассуждения о пьесе и спектакле, печаталась с продолжениями в «Театре и искусстве» много позже появления этого спектакля в репертуаре МХТ (1901, № 21, 24 – 26). [↑](#endnote-ref-77)
82. М. Л. Роксанова была ученицей Вл. И. Немировича-Данченко по Филармоническому училищу. Объясняя А. П. Чехову распределение ролей в «Чайке», он писал: «*Нина* — Роксанова. Маленькая Дузе, как ее назвал Ив. Ив. Иванов. Окончила в прошлом году и сразу попала в Вильно к Незлобину и оттуда к Соловцову на 250 р. в месяц. Молодая, очень нервная актриса» (ИП. Т. 1. С. 152).

    После первых репетиций Немирович-Данченко докладывал Станиславскому, который, просмотрев Роксанову перед приглашением ее в труппу в спектакле «Старые годы», не скрывал разочарования в ее игре и данных, что Роксанова — «отлично ведет монологи, сцену “пьесы” почти совсем осилила и производит большое впечатление. В остальном еще мнет, и общий рисунок не ясен» (Там же. С. 154).

    После премьеры Немирович-Данченко согласился с неудачей Роксановой и писал Чехову: «Слабее всех была Роксанова, которую сбил с толку Алексеев, заставив играть какую-то дурочку. Я рассердился на нее и потребовал возвращения к первому, лирическому тону. Она и запуталась» (Там же. С. 162). [↑](#endnote-ref-78)
83. Опущено описание причины (болезнь), по которой автор запоздал с отчетом о первом представлении «Чайки». [↑](#endnote-ref-79)
84. Сокращен фрагмент о неуспехе первой постановки «Чайки» на сцене (СПб., Александринский театр, 1896) и анализ самой пьесы Чехова, не касающийся спектакля Художественного театра. [↑](#endnote-ref-80)
85. Агасфер — герой легенды о Вечном странствующем жиде. [↑](#endnote-ref-81)
86. Пьеса А. П. Чехова и ее постановка на сцене Художественного театра послужила началом к пере вороту в эстетических взглядах Эфроса на драматургию и сценическое искусство. «Чайкой» Эфрос про должал заниматься и дальше, переводя эту тему из рецензий по следам премьеры или возобновления постановки в 1905 году в историческое исследование. Завершением этой работы в 1920 году стала монография о спектакле «Чайка» в Художественном театре (Ежегодник МХТ за 1944 год. Т. 1. М.: изд. Музея МХАТ, 1946).

    {491} Там Эфрос подчеркнул главное, что еще не так ясно было видно ему во времена премьеры, но открылось по прошествии лет. Сначала, понимая особенности драматургии Чехова, он все же воспринимал ее сценическое воплощение через каждого героя и исполнителя отдельно. В его рецензиях преобладало психологически тонкое угадывание образов, сыгранных актерами. Теперь же он подчеркивал основное: «В спектакле “Чайка” самым драгоценным и тем, что дало победу и создало “пасху”, было, конечно, целое, “ансамбль” в новом и более богатом смысле этого театрального термина» (С. 286). [↑](#endnote-ref-82)
87. *Гнедич Петр Петрович* (1855 – 1925), писатель, драматург, переводчик, искусствовед, театральный критик и практик театра. Образование получил в Академии Художеств. Отличался широкой и разносторонней деятельностью в области литературы и искусства. Принадлежал к петербургскому театральному кругу.

    Основатель и редактор «Ежегодника императорских театров» (1890; 1905 – 1908). В качестве театрального критика печатался также во многих газетах и журналах, в частности, в «Новом времени», в «Театре и искусстве». Был деятелем Литературно-артистического кружка и Литературно-художественного общества. В 1900 – 1908 годах Гнедич — управляющий труппой Александринского театра. С 1914 года — директор музея Общества поощрения художеств. После революции он был членом репертуарной секции петроградского отделения театрального отдела Наркомпроса (1918 – 1919).

    Гнедич являлся авторитетом для основателей Художественного театра, так или иначе сталкивавшихся с ним с самого начала своей деятельности. К. С. Станиславский впервые выступил как режиссер, поставив его комедию «Горящие письма» в Обществе искусства и литературы (1889), в которой добивался изящества исполнения, с паузами и настроением. В том же спектакле Станиславский сыграл главную роль Краснокутского и был автором декоративного оформления.

    Вл. И. Немирович-Данченко был с Гнедичем в дружеских отношениях задолго до открытия Художественного театра. Его пьесу «Стоячие воды» он ставил со своими учениками в Филармоническом училище (1893). Вообще же считал Гнедича «художником со вкусом» (ИП. Т. 1. С. 130).

    Во времена Художественного театра Гнедич продолжал с Немировичем-Данченко деловую переписку, посвящая того в обстоятельства прохождения пьес через цензуру, что было очень полезно. [↑](#endnote-ref-83)
88. После премьеры «Чайки» А. П. Чехова получил 18 декабря 1898 года из Художественного театра две телеграммы: одну, подписанную Немировичем-Данченко, Станиславским и участниками спектакля, другую — от Немировича-Данченко.

    Первая телеграмма была послана по желанию публики: «Только что сыграли “Чайку”, успех колоссальный. С первого акта пьеса так захватила, что потом следовал ряд триумфов. Вызовы бесконечные. Мое заявление после третьего акта, что автора в театре нет, публика потребовала послать тебе от нее телеграмму. <…>» (ИП. Т. 1. С. 160). [↑](#endnote-ref-84)
89. Премьера драмы А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Светит, да не греет» на сцене Малого театра состоялась 6 ноября 1880 года, а на сцене Александринского театра в Петербурге — 14 ноября 1880 года. Сам Островский объяснял неудачу первого представления «отсутствием генеральных репетиций» (Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. X. Пьесы 1868 – 1882. М.: Гос. изд‑во художественной литературы, 1951. С. 487). [↑](#endnote-ref-85)
90. Сокращен фрагмент общего рассуждения об актерской игре как таковой. [↑](#endnote-ref-86)
91. Сигнатура — копия рецепта врача, прилагаемая аптекой к изготовленному ею лекарству. [↑](#endnote-ref-87)
92. С критикой комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» Ф. В. Булгарин выступил в собственной газете «Се верная пчела», в номерах за 30 апреля и 1 мая 1836 года. [↑](#endnote-ref-88)
93. За неимением под рукой перевода г. Мережковского, цитирую по переводу Водовозова. Ведь не переделал же г. Мережковский Софокла? (Примеч. автора). [↑](#footnote-ref-7)
94. {492} В «Чайке» В. В. Лужский сыграл Сорина, в «Самоуправцах» — князя Сергея Имшина, в «Венецианском купце» — принца Мароккского. [↑](#endnote-ref-89)
95. Приложенные к афише «примечания режиссера» говорят, что он и должен диссонировать с остальной трагедией, но почему это так — неизвестно. (Примеч. автора) [«Примечания режиссера к постановке “Антигоны”» написаны А. А. Саниным и Г. Д. Рындзюнским. Они писали: «Укажем также на оригинальную характеристику стража, бытовая и несколько комическая фигура которого должна своей обыденностью диссонировать с величием и тоном всей классической трагедии» (Ф. 1. Оп. 92. Ед. хр. 400). — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-8)
96. Об особенностях использования музыки Ф. Мендельсона-Бартольди (1809 – 1847), написанной им к трагедии Софокла «Антигона» в 1841 году, говорится в «Отчете о деятельности за 1‑й год» Художественно-Общедоступного театра: «За неимением другой музыки для трагедии режиссер остановился на партитуре Мендельсона-Бартольди, которую пришлось выписать из-за границы; под эту музыку пелись и хоры, значительно, впрочем, сокращенные. Большой труд по переводу музыкальных хоров любезно взял на себя г‑н В. С. Алексеев [брат К. С. Станиславского]. Хоры пришлось переводить заново, так как стихи г. Мережковского не соответствовали музыке Мендельсона» (С. 70). [↑](#endnote-ref-90)
97. Об этом недостатке С. С. Голоушев писал в письме к Вл. И. Немировичу-Данченко после 12 января 1899 года (Н‑Д № 3750), сопровождая свое объяснение рисунком. [↑](#endnote-ref-91)
98. Театральный, музыкальный и художественный журнал «Артист» выходил в Москве в 1889 – 1895 годах. [↑](#endnote-ref-92)
99. Декорация, представляющая собой античный храм, была написана В. А. Симовым. «Костюмы, изготовленные в мастерской г. Зарайского, были украшены орнаментом, по рисункам, скомпонованным по античным образцам А. А. Протопоповой. Оружие и металлические вещи делались в мастерской Полякова, лепные вещи — урны в специальной мастерской г. Кульчанек, а частью своими рабочими под наблюдением г. Геннерта» («Отчет о деятельности за 1‑й год». С. 71). [↑](#endnote-ref-93)
100. О режиссерском замысле в «Отчете о деятельности за 1‑й год» сказано, что «режиссер старался примирить требования современной сцены с желанием дать возможно точную картину античного театра» (Там же. С. 70). [↑](#endnote-ref-94)
101. Имеется в виду мужской хор содержателя церковного хора Леонида Сергеевича Васильева. [↑](#endnote-ref-95)
102. Намек на режиссерское руководство К. С. Станиславского. По документам А. А. Санин был вполне самостоятелен как режиссер, получивший от дирекции поручение поставить «Антигону». Из тридцати четырех репетиций, проведенных Саниным, Станиславский присутствовал «по обязанности главного режиссера» на четырех («Отчет о деятельности за 1‑й год». С. 8). [↑](#endnote-ref-96)
103. *Калинников Виктор Сергеевич* (1870 – 1927), композитор, дирижер и создатель первого состава оркестра Художественного театра в 1898 – 1899 годах. [↑](#endnote-ref-97)
104. {493} *Шмидт Иван Федорович*, петербургский присяжный поверенный, журналист, впоследствии актер и режиссер.

     В театральное дело был введен А. А. Саниным, с которым состоял в переписке. Работал в Новом театре Л. Б. Яворской, в Суворинском театре, в Драматическом театре Суходольских в Москве. [↑](#endnote-ref-98)
105. Другое мнение об игре К. С. Станиславского в роли Левборга содержится в рецензии без подписи в «Новостях дня» от 20 февраля 1899 года: «Наибольший успех имел 3‑й акт, где великолепная, передаваемая с большою силою сцена у г. Станиславского — Левборга. Вообще г. Станиславский — наиболее удачный среди исполнителей и заслужил шумные рукоплескания».

     Художественное значение постановки «Эдда Габлер» и особенно исполнение Станиславским роли Левборга были реабилитированы спустя десятилетия Н. Е. Эфросом. В монографии «К. С. Станиславский» он писал: «Когда говорят об итогах Художественного театра, когда перечисляют его лучшие свершения, — этот спектакль обычно совсем не упоминается. Он — в той братской могиле, которая лаконично обозначается — “и другие”. Для того имеются достаточные основания. Спектакль этот не был победным. И успех он имел весьма скромный <…> Но в сценической биографии Станиславского, при том Станиславского-актера, такой пропуск был бы ошибкою. В этой биографии “Гедде Габлер” принадлежит место очень видное. Я уверенно считаю Левборга одним из самых прекрасных, самых талантливых и неожиданных его созданий. <…> Части исполнения были очаровательные. Обвеяла их высшая прелесть и пронизала волнующая сила. Исполнение проникновенное, — это определение к Левборгу Станиславского идет больше всего. Не пытливый ум, не роющаяся психология, но какая-то таинственная прозорливость, какая-то осененная отгадка дали такой результат. <…>

     Над Левборгом — ореол гениальности. Это почти никогда не удается в театре. О гениальности говорят, но гениальность не чувствуется. Ей зритель верит на слово, должен принять как некое данное. Станиславский сумел дать это почувствовать, а не только в этом “условиться”. <…> И еще Левборг — вулкан страстей, весь он — буря и вихрь, весь он — гроза. И эту стихию сумел передать исполнитель, точно выскочивший из своей обычной оболочки, разорвавший ее.

     Может быть, в такой мере пламенным, бурным Станиславский не был ни в каком другом своем сценическом воплощении. Ведь недостаток бурности, некоторая охлажденность — об этом часто говорили, это и мне не раз уж приходилось и еще придется отмечать в своем очерке. Здесь все это было в полной мере. От отдельных сцен веяло великою взволнованностью, воспламененностью, ширью.

     Есть в Станиславском-актере какая-то грань, которая во всей роскоши своей игры не была показана. Только раз, в Левборге, она так засверкала, во всех переливах.

     Оттого драгоценно мне это исполнение, хотя частичных возражений, упреков в несогласованности частей, в неуравновешенности игры можно бы сделать сколько угодно. Но была нужна очень уж большая нечуткость, чтобы за всем этим не разглядеть подлинной драгоценности исполнения, и была нужна мелочная рецензентская придирчивость, чтобы по поводу такого Левборга, гениально беспутного и беспутно гениального, слать укоры в недостатке “внешней красоты”. Такой укор я нашел в тогдашних рецензиях. И говорилось еще о сломанных стульях, о неосторожно пролитом на ковер пунше, о затянутой паузе при первой встрече с Геддой — о многих пустяках, может быть — и лишних в спектакле, но так бледнеющих перед самым существенным, что показал в этом спектакле Станиславский» (С. 88 – 89). [↑](#endnote-ref-99)
106. {494} *Фейгин Яков Александрович* (1859 – 1915), издатель, переводчик, журналист. Получил юридическое образование, служил в страховом обществе «Якорь». Деятельность журналиста начал в области промышленности и экономики.

     Вместе с адвокатом Е. З. Коновицером стал издателем московской газеты «Курьер». Газета пользовалась репутацией не слишком глубокого, но прогрессивного и честного издания. Особо благосклонна она была в вопросах искусства и литературы к А. П. Чехову. Фейгин вел в «Курьере» отдел театра и сам рецензировал спектакли, снискав себе положение серьезного театрального критика. Его интересовали явления современного театра. В 1900 году он выпустил книжку «Генрик Ибсен. Критические этюды».

     В. А. Гиляровский, описывая московскую издательско-журналистскую среду, оставил портрет Фейгина: «Это был небольшой хромой человечек, одевавшийся по последней моде, сверкавший кольцами с драгоценными камнями на пальцах. <…> Его знала вся веселящаяся Москва, на всех обедах он обязательно говорил речи с либеральным уклоном, вращаясь в кругу богатых москвичей <…>» (*Гиляровский В. А*. Избранное: В 3 т. М.: Московский рабочий, 1960. Т. 2. С. 191). Однако Фейгин вращался и в кругах артистических, выступая с докладами на темы искусства, участвуя во всякого рода дискуссиях. Неблизкое, но все же знакомство Фейгин поддерживал с А. П. Чеховым, М. П. Чеховой и О. Л. Книппер. [↑](#endnote-ref-100)
107. К. С. Станиславский планировал эту сцену следующим образом: «Битяговский заслоняет Кикину проход в правую кулису. Ему ничего не остается, как удирать через ворота, что он и делает. В воротах его застигает толпа и начинает драть. В это время выпускать 4‑ю группу из передней правой кулисы, а 1‑ю — из правой кулисы за лабазом. Общая свалка в воротах и за ними. Каждый статист повыше подымает руку и бьет себя по локтю другой руки. Кто-нибудь из 1‑й группы приносит с собой тряпье (лохмотья) под цвет платья Кикина (черное) и сзади швыряет его, толпа ловит эти лохмотья и перекидывает другому (как будто Кикина рвут на части)» (Режиссерские экземпляры. Т. 1. С. 381). [↑](#endnote-ref-101)
108. Газеты отметили факт обращения театра к публике в связи с нездоровьем исполнителя: «Перед второю картиной на авансцене появился г. Немирович-Данченко и объявил, что г. Станиславский болен, почему дирекция и просит у зрителей снисхождения. Нездоровьем г. Станиславского может быть объяснено то обстоятельство, что его исполнение главной роли в пьесе Толстого не оставляло в публике большого впечатления, и особенного успеха лучший артист Художественно-Общедоступного театра не имел» («Московские ведомости», 1 октября 1899).

     Первая картина пьесы происходит в боярской думе, без участия Грозного, который появляется на сцене только во второй картине, в царской опочивальне. Таким образом, выход Немировича-Данченко с объявлением между картинами до некоторой степени прерывал иллюзию сценического действия. [↑](#endnote-ref-102)
109. *Шибанов Василий* — историческое лицо, слуга князя Андрея Курбского, при помощи которого тот бежал от Грозного в Литву. [↑](#endnote-ref-103)
110. В информации о премьере в газете «Курьер» (30 сентября 1899) Я. А. Фейгин (без подписи) писал: «Все небольшие роли в трагедии были сыграны безукоризненно, превосходен был г. Лужский в роли польского посла Гарабурды <…>». [↑](#endnote-ref-104)
111. {495} Первая часть рецензии Н. Е. Эфроса на спектакль «Смерть Иоанна Грозного» появилась в «Новостях дня» 3 октября 1899 года. Ее тема — нарушение исторической последовательности спектаклей, когда сначала зритель был ознакомлен с политической эпохой царя Федора, пришедшего на смену Грозному, а потом с эпохой самого Грозного — царя.

     Первое впечатление от художественных приемов театра при постановке «Царя Федора», по мнению Эфроса, невольно сгладило непосредственное восприятие этих приемов, повторенных в спектакле «Смерть Грозного». «Изумлению и восторгу пред неожиданно прекрасным и смело новым, какие вызывал выдающийся прошлогодний дебют Художественно-Общедоступного театра, не остается места. “Федор” подорвал “Грозного”, не мог не подорвать», — писал Эфрос о внешней стороне.

     Однако, сравнивая новый спектакль с предыдущим, он придавал больше значения внутренней стороне и приходил к серьезному выводу: «Вызывая меньшие восторги, постановка (в широком смысле термина, объединяющем все стороны инсценировки) “Смерь Грозного” сама по себе куда выше постановки “Федора”, отмечена большею цельностью, красотою, главное — глубоким проникновением в характер и настроения воспроизводимой исторической эпохи».

     Эфрос отмечал прогрессивные особенности режиссуры Станиславского в «Смерти Грозного»: «<…> теперь убыло оригинальничанье, стремление подчеркнуть надуманное и поразить воображение, а наросло художественное самообладание и — лучше не могу выразить свою мысль — художественная скромность. <…> Может быть, искания были даже еще напряженнее, работа еще тяжелее, но результаты уже не давят — они легче, художественнее».

     Эфрос считал, что отдельные промахи, даже крупные, не имели значения в общем положительном продвижении театра в русле своего направления. Как и другие рецензенты, он, например, критиковал сцену расправы с Кикиным, схватку между Грозным и послом Гарабурдой, придуманную Станиславским.

     Вторую, публикуемую здесь часть рецензии Эфрос посвятил трактовкам и исполнению отдельных ролей. [↑](#endnote-ref-105)
112. Итальянский актер *Эрнесто Росси* (1827 – 1896) исполнял роль Грозного в пьесе А. К. Толстого на гастролях в Москве и Петербурге в 1895 году.

     К. С. Станиславский видел Росси в нескольких ролях. Его непосредственные впечатления от исполнения им роли Грозного неизвестны. Но Росси как тип актера, продумывающего образ и отделывающего его в мельчайших подробностях, весьма заинтересовал Станиславского и был принят им к руководству в собственной актерской практике. Мастерство Росси в отличие от стихийного творческого начала Т. Сальвини казалось ему доступнее в применении.

     22 января 1896 года Росси видел Станиславского в роли Отелло (Общество искусства и литературы). Беседа с Росси об этом образе и актерском искусстве описана Станиславским в «Моей жизни в искусстве». [↑](#endnote-ref-106)
113. Премьера «Вильгельма Геншеля» на сцене Малого театра состоялась 2 сентября 1899 года; «Возчика Геншеля» в театре Корша — 31 августа 1899 года. Это были премьеры того же сезона 1899/900 года, когда «Геншель» пошел в Художественно-Общедоступном театре и был исполнен там девятнадцать раз.

     {496} По поводу этих постановок и спектакля Художественного театра С. Васильев <Флёров> писал: «“Геншеля” вообще не следовало ставить. Он не укладывается в рамки русского понимания бытовой жизни и, в то же время, слишком мелок, чтобы вызвать у русского зрителя отзвук психологической ассимиляции. Но “Геншеля” поставил также наш Малый театр и театр Корша. Нет надобности возлагать ошибку трех театров на один. Если я делаю это, то только потому, что Художественно-Общедоступный театр первый затеял поставить у себя “Геншеля”, а потом, когда другие театры поспешили опередить его постановкою, то не отказался от своей первоначальной мысли, хотя непригодность этой пьесы для русской сцены достаточно уже выразилась отсутствием успеха ее как в Малом театре, так и на театре Корша. Но по-видимому, “Геншеля” пришлось поставить по соображениям репертуарным. Он был совершенно срепетован и должен был занять несколько спектаклей, чтобы дать труппе время приготовить следующую пьесу» («Московские ведомости», 5 июня 1900). [↑](#endnote-ref-107)
114. А. П. Чехов писал А. С. Суворину 19 августа 1899 года: «<…> я не читал ничего интересного, кроме, впрочем, “Одиноких людей” Гауптмана — пьесы старой, но ударившей меня в нос своей новизной» (Чехов. Письма. Т. 8. С. 243). [↑](#endnote-ref-108)
115. Кадушкин — персонаж пьесы А. Ф. Писемского «Самоуправцы». [↑](#endnote-ref-109)
116. *Рыбаков Константин Николаевич* (1856 – 1916), с 1881 года и по конец жизни актер Малого театра, где и сыграл роль Геншеля.

     *Яковлев Александр Михайлович* (7 – 1905), артист театра Корша, сыгравший роль Геншеля на этой сцене. [↑](#endnote-ref-110)
117. Далила — действующее лицо библейской легенды, возлюбленная богатыря Самсона, которая предала его филистимлянам, выведав у него тайну его великой силы. [↑](#endnote-ref-111)
118. Алеева — сценический псевдоним *Алексеевой Анны Сергеевны* (1866 – 1936), сестры К. С. Станиславского, участницы любительских спектаклей Алексеевского кружка и Общества искусства и литературы. На сцене Художественно-Общедоступного театра сыграла роли: Марья Григорьевна, жена Годунова («Смерть Иоанна Грозного»), Весна-красна («Снегурочка»). Профессиональной актрисой не стала. [↑](#endnote-ref-112)
119. Сокращено начало статьи, разъясняющее смысл поверья о «двенадцатой», или «крещенской», ночи в году и связи с ним комедии Шекспира. «Ночь под Крещение, последняя из двенадцати таинственных ночей, отдавалась бесшабашному веселью, наступавшему после подавляющего страха и бесконечных опасений, — пишет Флёров. — <…> Как же было не веселиться в двенадцатую ночь, когда у всех точно гора падала с плеч.

     И на самом деле: “Двенадцатая ночь” Шекспира самая веселая из его комедий». Далее опущено содержание интриги пьесы. [↑](#endnote-ref-113)
120. На сцене Охотничьего клуба премьера спектакля Общества искусства и литературы «Двенадцатая ночь» в постановке К. С. Станиславского состоялась 17 декабря 1897 года. [↑](#endnote-ref-114)
121. Порция — действующее лицо комедии Шекспира «Венецианский купец», также как и Оливия, сыграна на сцене Художественного театра М. Ф. Андреевой. [↑](#endnote-ref-115)
122. В. В. Лужский играл сэра Тоби, Г. С. Бурджалов — сэра Андрея Эгчика, В. А. Ланской — шута Оливии, Е. М. Мунт — Марию. [↑](#endnote-ref-116)
123. {497} По характеру письма и впечатлений, по оценке спектакля можно предположить, что эта краткая рецензия написана Н. Е. Эфросом. [↑](#endnote-ref-117)
124. В день премьеры «Дяди Вани» «Новости дня» (26 октября 1899) напоминали сценическую историю пьесы: «Сегодня в Художественно-Общедоступном театре спектакль исключительного интереса, давно ожидаемый московскими театралами. Идет в первый раз “Дядя Ваня” Антона Чехова, драма первоклассных достоинств, трепещущая правдою и сверкающая талантом. Написанная довольно давно, до “Чайки”, она не попадала до сих пор на столичные сцены, хотя обошла провинциальные театры и, например, в исполнении труппы Соловцова, когда дядю Ваню играл теперь покойный Рощин-Инсаров, Астрова — г. Неделин, Соню — г‑жа Пасхалова и Елену — г‑жа Немирович, имела успех чрезвычайный, держала зрительную залу в состоянии громадного напряжения. <…> К спектаклю будет выпущена очень оригинальная, фототипическим путем исполненная программа с портретом А. П. Чехова». [↑](#endnote-ref-118)
125. Опущена история отношений Театрально-литературного комитета к пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня», из-за которой она не попала в Малый театр.

     Далее Эфрос рассматривает «чеховскую трилогию» — «Иванов», «Дядя Ваня», «Чайка» — с точки зрения особенностей драматургии.

     Здесь печатается только фрагмент статьи о сценическом воплощении «чеховского настроения». [↑](#endnote-ref-119)
126. О том, как сценически трактуется термин «чеховское настроение», говорил Вл. И. Немирович-Данченко 20 апреля 1903 года на литературном утре, посвященном Чехову, в Петербурге. «Широкая полоса жизни русского интеллигентного человека отразилась в так называемых чеховских настроениях. И когда я прислушиваюсь к тем художественным эмоциям, которые волнуют во мне эти настроения, я никак не могу отрешиться от родственности этих ощущений с теми, какие возбуждает лирическая музыка у Чайковского и пейзажи Левитана, — в особенности последние. <…> У них одни и те же напевы задумчивости, мечтательности, та же деликатность и изящество красок, те же нервные звуки, те же образы терпимости, жалости, улыбки и неожиданных порывов. И все они наполняют вас той радостной тоской по несбыточной грезе, которая свойственна только влиянию искусства и которая не толь ко не отрешает человека от жизни, как думают близорукие педагоги, а, наоборот, примиряет с нею.

     Театр обладает всеми средствами для инсценировки чеховских настроений. Но если театр беден поэтически настроенными душами, бедна и ограничена сфера его влияния. <…> И когда, начиная {498} от режиссера и актера до осветителя, устраивающего закат солнца или лунную ночь, все, работающие для пьесы, охвачены истинным полетом поэтической фантазии, — тогда нечего бояться несценичности чеховских настроений.

     Чехов пишет чрезвычайно сжато не потому даже, что он умышленно избегает подробностей, а потому что он мыслит и чувствует отдельными яркими бликами, и по этим бликам актер угадывает образ и воплощает его во весь рост.

     <…> В этой форме есть какое-то особенное изящество простоты и наивности, помогающее актеру быстро вскрыть то чувствование чеховского настроения, которое уже охватило его» (<Инсценировка чеховских настроений. Вступительное слово к «Чеховскому литературному утру», фрагменты>, Н‑Д № 7264/1-2). [↑](#endnote-ref-120)
127. Репетиции «Дяди Вани» вели К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. [↑](#endnote-ref-121)
128. *Невежин Петр Михайлович* (1841 – 1919), писатель и драматург, автор около трех десятков пьес, имевших успех на русской сцене 80 – 90‑х годов XIX века. В качестве кандидата в драматурги нового театра был сразу же отвергнут Немировичем-Данченко при обсуждении будущего репертуара. [↑](#endnote-ref-122)
129. *Ракшанин Николай Осипович* (около 1858 – 1903), журналист и театральный критик, драматург и беллетрист.

     В Малом театре были поставлены его комедии «В плену», «Ловушка», драма «Порыв», в театре Корша — пьеса «Не от мира сего».

     «Как истый журналист, он не знал газетной специальности. Он писал обо всем. Но любимою его темою был театр. Его он знал отлично, его он любил и понимал. <…> Его театральные статьи всегда были интересны и ярки, на них была печать таланта» («Театр и искусство», 1903, № 48). Эти черты сделали Ракшанина популярным московским театральным критиком, регулярно печатавшимся в «Новостях дня» и «Московском листке». Свои «Очерки и снимки» он посылал из Москвы в петербургские «Новости и Биржевую газету».

     Преждевременная смерть от болезни сердца прервала деятельность Ракшанина и была воспринята в театральных кругах как потеря. [↑](#endnote-ref-123)
130. Опущена начальная часть рецензии о новаторских чертах драматургии А. П. Чехова и о совпадении его персонажей с лицами реальной жизни, не имеющими «почвенной закваски», живущими скучно и безотрадно. [↑](#endnote-ref-124)
131. О создании обстановки в имении Войницких Вл. И. Немирович-Данченко писал А. П. Чехову: «Мебель — бóльшую часть ее — я взял уже в антикварном магазине (empire екатериниской эпохи — бесподобное старье и хлам)» (ИП. Т. 1. С. 195). [↑](#endnote-ref-125)
132. *Кичеев Петр Иванович* (1845 – 1902), писатель и театральный критик. Получил юридическое образование.

     Биография Кичеева полна бурных событий, от инсценировки самоубийства, от попытки самоубийства, от убийства безвинного человека до пребываний в тюрьме и психиатрической больнице. Пережитое {499} послужило Кичееву для ряда литературных произведений, в частности сборника очерков, набросков и стихотворений, озаглавленного «Книга скорби». Понимание и вкус Кичеева-критика порой уступали в его статьях разнузданному журналистскому подходу. Так, он, посмотрев постановку К. С. Станиславского «Плоды просвещения» в Обществе искусства и литературы, предсказал ему и его группе актеров-любителей большое профессиональное будущее. Вместе с тем не понял и не принял пьесы А. П. Чехова «Иванов», подвергнув ее грубому осуждению.

     Чехов относил П. И. Кичеева к разряду «газетчиков» еще задолго до того, как тот выступил с уничтожающей критикой премьеры «Иванова» в театре Корша («Московский листок», 22 ноября 1887).

     Практическая работа Кичеева для сцены заключалась в переводах и переделках пьес иностранных авторов. [↑](#endnote-ref-126)
133. Н. Ф. Скарская была второй исполнительницей роли г‑жи Эльфштедт. Роль была поручена ей по предложению Вл. И. Немировича-Данченко, чтобы немного разгрузить М. П. Лилину, артистические силы которой оберегали ради ее участия в чеховских спектаклях (Маша в «Чайке», Соня в «Дяде Ване»). В описываемом П. И. Кичеевым спектакле «Эдда Габлер» 15 ноября 1899 года Скарская исполняла роль в третий раз. На полях кичеевской рецензии К. С. Станиславский написал: «Скарская играла так плохо, что Е[катерина] Н[иколаевна] Немирович-Данченко и Морозов потребовали снятия пьесы с репертуара. Встретил Кичеева после спектакля в передней. Он дожидался Скарскую, чтобы проводить ее, он друг дома» (Коллекция отзывов печати К. С. Станиславского. Ф. 3). Спектакль оставался в репертуаре до конца сезона 1899/900 года. Скарская сыграла в нем еще два раза, а на гастролях в Крыму ее заменила О. П. Норова. [↑](#endnote-ref-127)
134. См. сезон 1898/99 года, статья 21, примеч. 1 [В электронной версии — [98](#_Tosh0004283)]. [↑](#endnote-ref-128)
135. Статья Пр. Пр. представляет собой первый опыт отдельного издания о Художественном театре, предпринятого А. А. и О. И. Петрович. Она отличается намерением автора быть максимально объективным и сохранить свободный от полемики тон, рассказывая о художественном явлении, к сторонникам которого он сам принадлежит. [↑](#endnote-ref-129)
136. Публикация «Отчета о деятельности за 1‑й год» Художественно-Общедоступного театра демонстрировала желание его учредителей придать полной гласности ведение ими дела. «Отчет» является ответом на заявленные в докладе, прочитанном Вл. И. Немировичем-Данченко в Русском Техническом обществе и поданные в Московскую городскую думу, положения реформы театрального дела. Он дол жен был свидетельствовать перед обществом о мере их исполнения.

     «Отчет» был написан Г. Д. Рындзюнским, присяжным поверенным, прослужившим в Художественном театра в должностях помощника заведующего конторой и секретаря дирекции с 1899 по 1902 (?) год. Немирович-Данченко писал о нем: «Рындзюнский же завоевал меня этим летом огромной перепиской со мной и своим отлично составленным отчетом. У него очень много инициативы и правильного понимания лучшей — общественно-художественной — стороны наших задач» (ИП. Т. 1. С. 180).

     В «Отчете», представляющем собой неоценимый источник изучения Художественного театра с внутренней его стороны, содержатся сведения о репертуаре, сборах, составе артистов и служащих, их занятости, а также о творческих задачах той или иной постановки.

     По неизвестной причине отчеты подобной полноты сведений не получили продолжения и свелись к обычным отчетам о финансовом положении вещей, составляемых бухгалтером. [↑](#endnote-ref-130)
137. Опущено определение автором сущности «художественного реализма», отличающегося, по его мнению, от «жизненного реализма, как искусство от природы, портрет от фотографии» и так далее, с примерами из живописи. [↑](#endnote-ref-131)
138. {500} Сокращено рассуждение автора о «трагическом» в драматургии как эстетическом понятии. [↑](#endnote-ref-132)
139. Такое прочтение К. С. Станиславским образа Грозного получило поддержку Вл. И. Немировича-Данченко, писавшего ему после генеральной репетиции: «Вам удалось схватить самую глубокую сторону Грозного — его расплату за всю жизнь, за тиранию, за все мерзости, какими полна его жизнь и сам он. Вам удалось, рисуя образ, наводящий ужас на все окружающее, дать то человеческое, что в нем есть и что влечет его к гибели и к невыразимым страданиям. Каковы быть должны страдания человека, за ставившего на своем веку страдать десятки и сотни тысяч людей, чтобы примирить меня, зрителя, с ним. Какая сила мучений и терзаний, глубочайших и искреннейших должна пройти передо мною и захватить меня, чтобы я сказал этому изуверу: “Бог простит!”

     Вам удалось это забрать» (ИП. Т. 1. С. 190 – 191). [↑](#endnote-ref-133)
140. Опущена критика эпизода народной сцены с растерзанием Кикина, аналогичная высказываниям других рецензентов. [↑](#endnote-ref-134)
141. Сокращено рассуждение автора о пренебрежении большинства театров к созданию сценического фона и, наоборот, преувеличения его Художественным театром, теряющим чувство меры в подробностях и деталях обстановки и актерской игры. [↑](#endnote-ref-135)
142. Выпущены отзывы о постановке «Потонувшего колокола», «Венецианского купца» и «Счастья Греты», не содержащие оригинальности оценок, повторяющие общее критическое мнение. [↑](#endnote-ref-136)
143. *Игнатов Илья Николаевич* (1856 – 1921), публицист, литературный и театральный критик. Получил медицинское образование. Будучи смолоду народником по убеждениям, участвовал в освободительном движении, прошел через заключение и ссылку, жил в Неаполе, Женеве и Париже.

     С 1893 по 1918 год был ведущим литературным и театральным критиком в московской газете «Русские ведомости». Став в 1907 году редактором этого издания (до закрытия в 1918), вел газету, придерживаясь усредненных политических и эстетических взглядов.

     А. П. Чехов отзывался об Игнатове весьма резко: «Ведь Игнатов бездарный, консервативный человек, хотя и считает себя критиком и либералом, — писал он О. Л. Книппер. — <…> Вообще с ними со всеми, имеющими прикосновение к литературе, скучно, за исключением очень немногих. О том, как отстала и как постарела вся наша московская литература, и старая, и молодая, ты увидишь потом, когда станет тебе ясным отношение всех этих господ к ересям Художественного театра, этак годика через два‑три» (Чехов. Письма. Т. 11. С. 93 – 94). [↑](#endnote-ref-137)
144. Статья «По поводу одной драмы» А. И. Герцена впервые напечатана в «Отечественных записках» (1843, № 8). Статья является развитием дневниковых записей Герцена от 13 сентября 1842 года по поводу спектакля Московского Большого театра «Преступление, или Восемь лет старше» О. Арну и Л. Фурнье (пер. С. П. Соловьева). «Лица нашей драмы отравили друг другу жизнь, — писал Герцен, — потому что они слишком близко подошли друг к другу, и, занятые единственно и исключительно своими личностями, они собственными руками разрыли пропасть, в которую низверглись; страстность их, не имея другого выхода, сожгла их самих» (*Герцен А. И*. Собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1975. Т. 2. С. 328). [↑](#endnote-ref-138)
145. В «Одиноких» М. А. Самарова играла роль г‑жи Фокерат, О. Л. Книппер — Анны Мар, А. А. Санин — г‑на Фокерата, И. М. Москвин — Брауна. [↑](#endnote-ref-139)
146. {501} *Ганссон Ола* — шведский писатель, начал литературную деятельность в 80‑х годах XIX века. Переехав в Берлин, стал писать на немецком языке. Получил известность как критик и поэт. [↑](#endnote-ref-140)
147. Имеется в виду чтение Брауном отрывка из рассказа В. М. Гаршина «Художники» во втором действии пьесы «Одинокие». Это описание мучительного труда рабочего, ставящего заклепки внутри котла. [↑](#endnote-ref-141)
148. Имеется в виду собирательный образ персонажа пьесы «Одинокие» пастора Коллина, про званного пастором Пфейфером за постоянное нюханье табака и попыхиванье сигарой. Пастор — противник Дарвина и научно разработанного ведения сельского хозяйства. «Человек, господин судья, — говорит пастор, — человек больше уж, пф, пф, не образ и подобие божие, нет‑с, это, знаете, обезьяна… Так, по крайней мере, уверяют господа естествоиспытатели» (Суфлерский экземпляр. БРЧ № 250. Л. 9 об.). [↑](#endnote-ref-142)
149. *Спиноза Барух* (1632 – 1677), голландский философ. [↑](#endnote-ref-143)
150. *Щепкина-Куперник Татьяна Львовна* (1874 – 1952), писательница, драматург, переводчица.

     Правнучка Михаила Семеновича Щепкина, она прожила свою жизнь между театром и литературой. Пыталась быть актрисой, но стала работать для театрального репертуара: писала и переводила пьесы. Наибольших успехов Щепкина-Куперник добилась в области переводов: она перевела все пьесы Э. Ростана, тринадцать пьес У. Шекспира, а также пьесы других французских, английских, итальянских, испанских драматургов. Многие их этих переводов были признаны классическими.

     Щепкина-Куперник была связана личной дружбой с актерами Малого театра, с М. Н. Ермоловой. Вместе с тем она принадлежала к сочувствующему окружению театра Художественного и дружила с одной из талантливых его актрис — Н. С. Бутовой. Большое место в ее жизни занимало знакомство с А. П. Чеховым и его семьей, в дом которого она была вхожа.

     Щепкина-Куперник писала о театре в периодической печати, публиковала художественные произведения из актерского быта, оставила ряд мемуаров, из которых важнейшие — «О М. Н. Ермоловой» (1940) и «Театр в моей жизни» (1948). [↑](#endnote-ref-144)
151. Тан (примеч. автора). [↑](#footnote-ref-9)
152. *Рёскин Джон* (1819 – 1900), английский историк искусства и общественный деятель. Признан «одним из величайших стилистов XIX века» (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона). [↑](#endnote-ref-145)
153. Роль «женщины из народа» или, согласно режиссерскому плану К. С. Станиславского, «босоножки» исполняла одна из актрис первой группы: М. В. Кошеверова, М. А. Крестовская, Л. В. Недоброво, О. П. Норова или В. Н. Павлова. «Каждой из женщин предоставляется выбрать и придумать интересный тип голодающей. Кто похудее, пусть пользуется своей худобой, кто покрупнее, пусть изображает старуху, торговку, что хочет. По этим типам буду судить о фантазии и смелости артисток», — предлагал Станиславский (Режиссерские экземпляры. Т. 1. С. 382). [↑](#endnote-ref-146)
154. Вероятно, Т. Л. Щепкина-Куперник имела в виду намерение К. С. Станиславского создать спектакль по «Пестрым рассказам» А. П. Чехова, инсценировкой которых и написанием к ним режиссерских комментариев он занимался в конце 1899 года. [↑](#endnote-ref-147)
155. {502} *Кугель Александр Рафаилович* (1864 – 1928), журналист, театральный критик, издатель. Получил юридическое образование.

     Начал писать как репортер-газетчик и вскоре занялся ведением мелкой театральной хроники в газете «Санкт-Петербургские ведомости» (1885). Здесь уже проявились самостоятельность взглядов Кугеля и непредвзятость его интересов к самым разным жанрам театрального искусства.

     К началу 90‑х годов XIX века Кугель приобрел репутацию одного из «королей» петербургской прессы. Посещение Берлина, Парижа и Вены позволили ему почувствовать единый процесс развития театра — позиция, ставшая главным достоинством основанного им (вместе с актрисой и женой З. В. Холмской) уникального в России журнала «Театр и искусство» (1897 – 1918).

     Журнал Кугеля был крайне мобильным: выходило пятьдесят два номера в год. Каждый номер открывался передовицей, отражающей какую-то проблему внутритеатральной жизни, являющуюся актуальной для всего театрального сообщества России. Премьеры, актерские портреты, теория и история следовали дальше. Не гнушался Кугель и практических сведений о наборе антреприз и переходах актеров из театра в театр по всей провинции. Широту журналу, выходящему в Петербурге, придавали корреспонденции из второй столицы — Москвы, провинции и европейских стран. Полная картина русского театра была бы невозможна без журнала «Театр и искусство» и его репертуарных приложений.

     В своем журнале Кугель умел сочетать информацию с глубоким анализом, давая при этом высказываться сторонникам разных взглядов на искусство. Сам же он, влюбленный в старую сцену, окрыленный ее романтизмом, возмущался и кипел, не находя для себя достойных идеалов в современном театре, все больше погружающемся в «будни искусства», как он называл, или еще того хуже — в модернистские искания. Со всей остротой, темпераментом и иронией своего ума он нападал на этих изменников.

     Кугель боролся за свои убеждения рьяно, прослыл для некоторых, в том числе и для Художественного театра, непримиримым врагом. Вместе с тем он двигался в общем процессе, приходя к истине театра XX века, заключавшейся в том, что сцене требуется не только талантливый исполнитель, но и автор пьесы и «центральный ум» — режиссер, умеющий их объединить. Об этом Кугель писал уже после первого увиденного им спектакля Художественного театра — «Дядя Ваня».

     На то время это был самый характерный для сценического направления Художественного театра спектакль (еще не было «Трех сестер»), и Кугель воспринял его основные черты, признав, что они предпочтительнее рутине, победившей выдающихся исполнителей в спектакле Малого театра «Месяц в деревне». Настоящие кугелевские сражения с новым московским искусством и его народившимися последователями были еще впереди. Однако без них история Художественного театра, как и история русского театра вообще, была бы непонятной и не полной. [↑](#endnote-ref-148)
156. Опущено сравнение режиссера с дирижером оркестра. [↑](#endnote-ref-149)
157. Опущен разбор исполнения указанными артистами своих ролей в спектакле Малого театра и обещание продолжить статью анализом «Дяди Вани» в Художественно-Общедоступном театре. [↑](#endnote-ref-150)
158. *Михайловский Николай Константинович* (1842 – 1904), публицист, критик. Познакомился с А. П. Чеховым в 1887 году, давал ему совет отойти от суворинского «Нового времени». Чехов утверждал, что «очень многим обязан ему» (*Чехов*. Письма. Т. 9. С. 88).

     {503} Михайловский считал, что Чехов в несколько лет «вырос почти до неузнаваемости», перейдя от «благодушно-веселого» и безразлично-фотографического отношения к действительности — «к широко задуманным и превосходно выполненным картинам русской жизни <…>» (Русские писатели. Т. 4. С. 104).

     Будучи редактором журнала «Русское богатство», Михайловский опубликовал повесть Вл. И. Немировича-Данченко из театральной жизни «Драма за сценой» (1896, № 3 – 6). Однако с Художественным театром он был в далеких отношениях. Тем более оценил Немирович-Данченко слова Михайловского о «множестве талантливых перлов» в спектакле «Три сестры» (ИП. Т. 1. С. 234). [↑](#endnote-ref-151)
159. Театрально-литературный комитет при дирекции Императорских театров, согласно положения о нем от 1891 года, имел отделения в Петербурге и Москве. 10 апреля 1899 года члены Комитета под писали протокол об отклонении пьесы «Дядя Ваня» для репертуара Малого театра. «Вообще жаль, что Комитет театральный вместо помощи Управляющему делает затруднения, — писал В. А. Теляковский. — “Дядя Ваня” была единственная пьеса, которую выбрал я и артисты к постановке этот год, и эту-то пьесу и забраковали» (*Теляковский В. А*. Дневники Директора Императорских театров. 1898 – 1901. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. С. 115). [↑](#endnote-ref-152)
160. Режиссерами «Дяди Вани» являлись оба основателя Художественного театра — К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. [↑](#endnote-ref-153)
161. Неведомый А. Р. Кугелю «прибор» был чрезвычайно прост и состоял из палок, обмотанных тряпками, которыми стучали машинист сцены И. И. Титов и актер и помощник режиссера Н. Г. Александров. Стук дополнялся звоном валдайского колокольчика отъехавшей тройки Астрова. Этот звук воспроизводил сам К. С. Станиславский, уйдя со сцены за кулисы. [↑](#endnote-ref-154)
162. Фанданго — испанский народный танец. [↑](#endnote-ref-155)
163. *Кронек Людвиг* (1837 – 1891), немецкий актер и режиссер. Наибольшую известность получила его режиссерская деятельность в Мейнингенском театре. [↑](#endnote-ref-156)
164. В Каретном ряду располагалось здание театра «Эрмитаж», где Художественный театр проработал сезоны 1898/99 – 1901/02 годов. [↑](#endnote-ref-157)
165. *Антоний Марк* — римский государственный деятель, сподвижник Юлия Цезаря, участник войн и политической борьбы. [↑](#endnote-ref-158)
166. Под «театралом» имеется в виду М. Кречетов и его «Письмо в редакцию» журнала «Русская мысль» (1899, № 1), в котором на примере Э. Росси он писал о приоритете актера в сценическом искусстве. [↑](#endnote-ref-159)
167. Гастроли Художественно-Общедоступного театра в Севастополе открылись 10 апреля 1900 года спектаклем «Дядя Ваня». [↑](#endnote-ref-160)
168. А. А. Санин, согласно сохранившимся программам, участия в спектакле не принимал. [↑](#endnote-ref-161)
169. {504} В это время в Севастополе гастролировала труппа А. Г. Аярова из Николаева. Актер и режиссер Аяров уступил арендованный им севастопольский городской театр на четыре спектакля Художественно-Общедоступному театру. [↑](#endnote-ref-162)
170. *Бларамберг-Чернова М. К*. — бывшая артистка Малого театра. [↑](#endnote-ref-163)
171. Репертуар Художественно-Общедоступного театра в Севастополе составили четыре спектакля: «Дядя Ваня» (10 апреля), «Одинокие» (11 апреля), «Эдда Габлер» (12 апреля) и «Чайка» (13 апреля). Таким образом, четвертым спектаклем была «Чайка». [↑](#endnote-ref-164)
172. Открытие гастролей в Ялте состоялось 16 апреля 1900 года. [↑](#endnote-ref-165)
173. Это описание, сделанное Г. Северцевым <Г. Т. Полиловым> в газете «Север» (4 марта 1901), передает, как выглядел занавес МХТ, предшествовавший заведенному в 1902 году новому — с эмблемой «Чайки». [↑](#footnote-ref-10)
174. {505} В начале сезона 1900/01 года появились три новые постановки «Снегурочки»: 5 сентября опера Н. А. Римского-Корсакова в Большом театре, 8 сентября пьеса А. Н. Островского в Новом театре и 24 сентября она же в Художественно-Общедоступном театре. [↑](#endnote-ref-166)
175. Среди отозвавшихся на постановки в Новом и Художественном театрах рецензентов не находится полных сторонников той или иной. Распространенное мнение: в Новом театре им казалось привлекательнее традиционное актерское исполнение, в Художественном — новаторство постановки.

     Я. А. Фейгин, считая главным критерием необходимую поэтичность «Снегурочки», задается вопросом: «Опера или драма?» — есть на самом деле эта сказка А. Н. Островского. Идеальный ответ он видит в слиянии усилий: «Представьте себе “Снегурочку” на сцене Большого театра, в художественную постановку которой вложено было бы столько труда, как на сцене Нового театра А. П. Ленским, а в Художественном театре К. С. Станиславским, — “Снегурочку” в исполнении талантливых оперных артистов. Какой единодушный крик восторга вызвало бы такое действительно достойное А. Н. Островского изображение поэтичнейшей сказки» («Курьер», 27 сентября 1900).

     С. Васильев <Флёров> посвятил отдельные статьи двум «Снегурочкам» в разных театрах. О постановке Ленского он писал: «<…> атмосферы сказки и поэзии недостает возобновлению “Снегурочки” на сцене Нового театра. Все реальное подчеркнуто. Все поэтическое и сказочное отсутствует. <…> Но мне обидно за эстетическое непонимание чудного произведения А. Н. Островского, непонимание, передвинувшее все его черты и передающее замысел автора рутинно и сухо, без любви и проникновения.

     В самом деле: начиная со второго акта, вся пьеса ведется в так называемом “бытовом” тоне и притом дополненном еще безобразными “наростами” чисто “актерской” игры» («Московские ведомости», 18 сентября 1900).

     Спектаклю Художественного театра Васильев <Флёров> посвятил две статьи под рубрикой «Театральной хроники» в газете «Московские ведомости» 2 и 9 октября 1900 года. Очевидно, он ожидал большего, но пристрастие вникать во все детали и сравнивать сценические приспособления с историческими знаниями о «культе Солнца» и тому подобном, заставили его обнаружить массу несоответствий. Так, он категорически не согласился с толкованием образа Берендея В. И. Качаловым:

     «Что мне делать с В. И. Качаловым, когда он олицетворяет передо мной царя Берендея бледным, худым, изможденным стариком, настолько дряхлым, что его водят под руки, а сам он весь застыл в какой-то гиератической позе, напоминающей эпоху гораздо более близкую к нам, нежели время, в которое веселые берендеи вместе со своим царем поклонялись Солнцу?» — писал Васильев (9 октября), полагая, что эта ошибка влечет за собой цепь других неверных толкований.

     По поводу этой критики, развернутой во многих строках рецензии, К. С. Станиславский объяснялся и с самим Васильевым <Флёровым>, и с В. И. Качаловым, беря всю ответственность на себя как режиссера.

     И все же в заключение Васильев писал: «Каковы бы ни были недочеты постановки “Снегурочки” на Художественном театре, но они представляют собой творческие диссонансы, будящие мысль и потому {506} плодотворные, как все, что заставляет радостно чувствовать или усиленно думать в области искусства» (9 октября).

     Обе постановки в обоих драматических театрах сурово критиковал Петр Кичеев, писавший: «Ну и получилось из “Снегурочки” на сцене нашего Императорского Нового театра во всех отношениях нечто такое, чему место разве только в самом заурядном балагане “под Девичьем полем” или в quasi-народном театре г. Черепанова. Раздутая газетами, небывало роскошная и художественная постановка оказалась куда хуже старой, бывшей на сцене Большого театра. Она оказалась в сравнении с той чуть не “нищенкою”. Костюмы сделаны полунебрежно; гримы артистов — тоже. Что же касается до исполнения, то оно прямо-таки не выдерживает никакой, самой даже снисходительной, критики.

     На сцене театра Художественно-Общедоступного внешняя обстановка “Снегурочки” и оригинальнее и роскошнее первой. Что же касается исполнения, то оно еще более неудовлетворительно, чем на сцене Нового театра. <…> Ничего нелепее не придумали, как взять да и “обреализировать” поэтическую выдумку А. Н. Островского и низвести всех действующих лиц сказки в самых непоэтичных российских мужиков доисторической эпохи, во главе с каким-то “мужицким царем”, на манер чувствительного волостного старшины нашего времени <…>. Много бы лучше не выкапывать таких вещей, как “Снегурочка”, из театральных архивов, а оставить их в покое» («Русское слово», 26 сентября 1900).

     Приезжавший из Петербурга Ю. Д. Беляев, видевший «Снегурочку» в обоих театрах, считал, что «присутствовал при состязании двух режиссеров, из-за которых теперь вся театральная Москва распалась на два лагеря.

     Эти два режиссера — А. П. Ленский и К. С. Станиславский. Слава о режиссерских талантах первого идет давным-давно; другой выступил очень недавно, но уже успел наделать шуму. Г. Ленский считается хранителем традиций московского Малого театра <…>» («Новое время», 27 сентября 1900). «“Снегурочка” в Новом театре, — продолжал Беляев, — произвела на меня впечатление чего-то слишком пестрого, нескончаемо длинного и весьма шаблонного. Начиная с внешности, с декораций, костюмов и мелкой бутафории, все здесь было пестро, безвкусно и прямо нелепо» (Там же).

     Сама по себе режиссура Станиславского увлекла Ю. Д. Беляева, и он дал в своей рецензии достаточно поэтические описания ее: «Пролог и озадачил и очаровал меня. Представьте дремучий лес, засыпанный снегом. Глушь столетних сосен, принявшая в зимнем одеянии странные, причудливые формы. Стонет вьюга, — настоящая северная вьюга, с ее завываниями и плачем, и лес вторит ей в тысячу голосов. <…> Ах, как хорошо изображена эта таинственная жизнь леса! Как жутко слушать эти голоса и заглушённые далью стоны» (Там же). И все же Беляев настаивал, что «Станиславский режиссер, и только. Он ясно порабощает актера в угоду требованиям своей фантазии». И потому ничего принципиально художественного, только конкуренцию между двумя режиссерами и их постановками усмотрел Беляев в двух «Снегурочках».

     На фоне этих мнений приобретает особое значение публикуемая здесь рецензия Сергея Глаголя, видевшего отличие данных постановок в «разных направлениях в искусстве», которые «вкладывали в них режиссеры» («Курьер», 3 октября 1900). [↑](#endnote-ref-167)
176. Имеется в виду рецензия без подписи, появившаяся в «Новостях дня» 25 сентября 1900 года.

     Автор говорит об удаче пролога спектакля и постепенном снижении успеха следующих картин, слишком вычурных и затейливых. Вместе с тем автор пишет о Станиславском, «фантазия и талант которого никогда еще не сказывались так ярко, с таким простором», как в «Снегурочке», и об удаче народных сцен в постановке А. А. Санина. [↑](#endnote-ref-168)
177. М. П. Лилина — первая исполнительница роли Снегурочки в Художественно-Общедоступном театре. «Мария Петровна мне не нравится Снегуркой — нет сказки, нет поэзии, — писала О. Л. Книппер А. П. Чехову. — Есть простота и искренность простой деревенской девушки, а этого мало» (Переписка Чехова и Книппер. Т. 1. С. 202).

     К премьере было приготовлено сразу два состава исполнительниц на роли Снегурочки и Леля. Лилина сыграла первый спектакль в паре с М. Ф. Андреевой — Лелем; Книппер — второй с Е. М. Мунт — Лелем. Книппер жаловалась Чехову, что имела «мелкие неприятности с дирекцией» из-за подобной комбинации с очередностью участия в премьере. Она поясняла: «<…> наш состав все в один голос признали лучшим и удивлялись, почему не мы играли на открытии» (Там же. С. 201).

     {507} Вероятно, это объяснялось тем, что режиссерски Станиславский больше верил в своих испытанных соратниц по Обществу искусства и литературы Лилину и Андрееву, чем в учениц Немировича-Данченко из Филармонического училища. [↑](#endnote-ref-169)
178. Сам К. С. Станиславский объяснял, откуда у него появился замысел показать палаты Берендея в процессе их отделки, когда «царь взгромоздился на возвышение у главной колонны, подпирающей крышу, и кистью, точно помазуя его елеем, расписывает нежный цветок» (КС‑9. Т. 1. С 284). Это были его реальные впечатления от Владимирского собора в Киеве в период строительства и работы в нем над росписями В. М. Васнецова в 1885 – 1891 годах.

     Однако не конкретное занятие, а поэтическое настроение творчества и света в храме увлекали Станиславского воспроизвести это впечатление на сцене. [↑](#endnote-ref-170)
179. Технический трюк с таянием Снегурочки, очевидно, не создавал нужной иллюзии. Ю. Д. Беляев, который восторгался трюками пролога и появления Весны, на этот раз писал без прикрас: «Самое таяние Снегурочки окончательно не удалось: актриса, изображавшая ее, зашла в пещеру, куда на нее направили электричество, затем пустили воду и потушили свет» («Новое время», 27 сентября 1900). Неудачу этого момента отмечали и другие рецензенты. [↑](#endnote-ref-171)
180. *Качалов Василий Иванович* (1875 – 1948), поступил в Художественно-Общедоступный театр в 1900 году. Студент юридического факультета Петербургского университета, участник любительских театральных кружков, Качалов перешел в 1896 году на профессиональную сцену. Играл в театрах Петербурга, Казани, Саратова, где получил известность как исполнитель драматических и трагических ролей в пьесах А. К. Толстого и Шекспира.

     Берендей — первая роль Качалова на новой для него сцене. [↑](#endnote-ref-172)
181. Радамес — персонаж оперы Дж. Верди «Аида»; Мурзук — персонаж оперетты Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля». [↑](#endnote-ref-173)
182. *Андреев Леонид Николаевич* (1871 – 1919), писатель, драматург, публицист.

     Творческая жизнь Андреева во всех видах его деятельности прошла в непрекращающихся мучительных поисках идеала — общественного, философского, нравственного, художественного. Драматизм этих поисков составил его биографию с меняющимися верованиями от классического народничества до социального пессимизма, от реализма и романтического начала в творчестве до символизма и панпсихизма.

     Эти беспрестанные поиски Андреева распространялись и на его драматургические опыты, и на его взгляды в вопросах театра. С 1900 по 1917 год он предъявлял их Художественному театру, время от времени тесно соприкасаясь с ним при постановке на его сцене своих пьес «Жизнь Человека» (1907), «Анатэма» (1909), «Екатерина Ивановна» (1912), «Мысль» (1914), а также в статьях об этом театре.

     Андреев начал в 1900 году с выступлений в газетах. Он защищал направление нового искусства Художественного театра от нападок на него прессы. Один из первых он указывал на связь этого направления с изменившимися чертами самой окружающей жизни, где нет героев. Об этом Андреев напечатал ряд заметок, меньше всего претендуя в них на роль театрального критика. Однако с ходом времени он все больше становился им, о чем бесспорно свидетельствует выпущенный им вместе с С. Глаголем <Голоушевым> сборник «Под впечатлением Художественного театра» (1902), где оказались сконцентрированными его взгляды на сценическое искусство.

     С годами радикальные поиски Андреева в драматургии и требования к сцене пришли в противоречие с поисками Художественного театра, обладавшего некой суммой постоянства и верности самому себе. Пытаясь обобщить суть отношений Андреева и Художественного театра, Немирович-Данченко говорил о принципиальности их расхождений: «Это тем более будет интересно, что в этих отношениях с особой яркостью стоит вопрос, который и сейчас волнует театральные круги, вопрос старый-престарый, {508} настолько старый, что может даже считаться неразрешимым: “Что” и “Как”? Об этом много говорили и спорили <…>. Это вопрос о содержании и форме. Что важнее в искусстве — содержание или форма? Вот, собственно, в сущности, на этом-то вопросе и базировались острые отношения Леонида Андреева с Художественным театром» (*Немирович-Данченко Вл. И*. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877 – 1942. М.: ВТО, 1980. С. 256).

     Андреев порой беспокоил Художественный театр как своими теоретическими статьями и требованиями, так и предложениями к постановке своих пьес и полной упреков перепиской с Немировичем-Данченко. Последний считал, что Художественный театр отчасти виноват перед талантливым драматургом и теоретиком, отчасти проиграл в искусстве, не решаясь на те или иные предлагавшиеся Андреевым эксперименты. [↑](#endnote-ref-174)
183. *Садовская Елизавета Михайловна* (1872 – 1934), актриса Малого театра с 1894 года и по конец жизни; играла Снегурочку в спектакле Ленского. [↑](#endnote-ref-175)
184. Какие именно пошлые остроты над «медведем» подразумевал Л. Н. Андреев, установить не уда лось. К примеру, П. М. Ярцев («Театр и искусство», 1900, № 40) и С. Васильев <Флёров> («Московские ведомости», 2 октября 1900) описывали игры Снегурочки с «медведем», который является для нее кем-то вроде «телохранителя» или большой собаки, не подвергая этот факт осмеянию. Напротив, сказочные персонажи скорее пользовались у критики успехом: «Лешие — чудо постановки: лесные пни — жертвы бурь, изломавших их, вершины, с торчащими сучьями и ветвями, с растопыренными корнями, движутся, кланяются, отступают, не нарушая ни на миг иллюзии, также как и медведь, с которым играет Снегурочка» (Л. Р. <Н. Н. Фирсов?>, «Северный курьер», 28 сентября 1900). [↑](#endnote-ref-176)
185. На премьере «Снегурочки» наблюдалась: «Совершенно переполненная зрительная зала. Избранная публика, — весь цвет московской интеллигенции и денежной аристократии. Очень много артистов, из всех играющих в Москве трупп. Усиленно представлена московская печать. Мобилизованы все ее силы. Несколько петербургских журналистов, командированных редакциями специально к спектаклю.

     Герой антрактов — Максим Горький, занимающий одну из лож левого от входа бельэтажа, ближе к сцене» («Новости дня», 25 сентября 1900). [↑](#endnote-ref-177)
186. О юбилейных представлениях Л. Н. Андреев пишет авансом. Ко времени выхода его заметки они были еще впереди, хотя и в близком будущем: 40‑й спектакль «Чайки» состоялся 13 декабря 1900 года, а 100‑й спектакль «Царя Федора Иоанновича» — 26 января 1901 года. [↑](#endnote-ref-178)
187. *Маковский Константин Евгеньевич* (1839 – 1915), художник, работал в жанровой, портретной и исторической живописи, член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок.

     *Бруни Федор Антониевич* (1800 (?) – 1975), живописец, монументалист. Писал картины на античные и библейские сюжеты. Участвовал в росписи Исаакиевского собора в Петербурге и Храма Христа Спасителя в Москве.

     Перечисленные художники относились в той или иной степени к академическому или передвижническому направлениям в живописи. Указанные автором далее художники пришли им на смену, привнося новые тенденции в искусство живописи и переходя от объединения «передвижников» к объединению «Мира искусства». [↑](#endnote-ref-179)
188. *Васнецов Апполинарий Михайлович* (1856 – 1933), живописец, участник выставок «Мира искусства», один из организаторов «Союза русских художников».

     *Рябушкин Андрей Петрович* (1861 – 1904), мастер историко-бытового жанра в живописи, отличался поэтизацией жизни, праздничным восприятием мира. [↑](#endnote-ref-180)
189. А. П. Ленский использовал при постановке «Снегурочки» музыку, написанную для этой пьесы А. Н. Островского П. И. Чайковским в 1873 году. [↑](#endnote-ref-181)
190. {509} «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира А. П. Ленский поставил в 1899 году. [↑](#endnote-ref-182)
191. Очевидно, имеется в виду издание «Сочинения А. С. Пушкина» (М., 1899) с иллюстрациями Ап. М. Васнецова, А. Н. Бенуа, М. А. Врубеля и других художников конца XIX – начала XX века. [↑](#endnote-ref-183)
192. *Каразин Николай Николаевич* (1842 – 1908), художник, придерживавшийся в искусстве академизма, член Общества русских акварелистов.

     *Серов Валентин Александрович* (1865 – 1911), живописец, график, портретист. В своих исканиях объединял реалистические начала русской живописи с веяниями современного европейского искусства.

     *Коровин Константин Алексеевич* (1861 – 1939), живописец и театральный художник.

     *Малютин Сергей Васильевич* (1859 – 1904), художник круга В. А. Серова, иллюстратор и портретист. Работал над оформлением спектаклей. [↑](#endnote-ref-184)
193. Опущены: фрагмент об общественной направленности Г. Ибсена в пьесах «Нора» («Кукольный дом») и «Доктор Штокман», а также изложение содержания последней пьесы. [↑](#endnote-ref-185)
194. Ракшанин имеет в виду свою заметку в «Московском листке» от 25 октября 1900 года. [↑](#endnote-ref-186)
195. Премьера «Доктора Штокмана» на сцене Художественно-Общедоступного театра состоялась 24 октября 1900 года. [↑](#endnote-ref-187)
196. Этому эффекту способствовала планировка пространства, придуманная К. С. Станиславским. Он расположил ряды стульев для пришедших на собрание под небольшим углом к рампе, благодаря чему зрители оказались сидящими почти за их спинами. При вдохновенной игре Станиславского — Штокмана они легко могли почувствовать себя причастными к происходящему. [↑](#endnote-ref-188)
197. Описанная мизансцена возникала после того, как собрание горожан путем голосования объявляла Штокмана «врагом народа». Проголосовавшие кричали «ура» и двигались к выходу. «Пусть таким образом откроется для публики, — писал К. С. Станиславский, — группа окаменевших, сидящих спиной, Штокмана, Катерины, Эйлифа и Мортэна. Горстер и Пэтра задумчиво перешли и стоят против Штокмана. Пауза. Гул столпившейся у входных дверей толпы. Штокман, как бы проснувшись, порывисто встает» (Режиссерский экземпляр драмы Г. Ибсена «Доктор Штокман». КС № 18887. Л. 181). [↑](#endnote-ref-189)
198. В статье «“Доктор Штокман”, драма Ибсена» («Курьер», 26 октября 1900) Фейгин доказывал, что Штокман, как он написан драматургом, не является на самом деле фигурой столь героической, как это ему приписывают. «Доктор Штокман» верит в силу добра и верит в силу правды — вот и все его «геройство». <…> Я утверждаю, что Штокман не сильный духом «одинокий», боец с душой реформатора, стремящийся создать новые формы человеческого общения, способный увлечь за собой толпу, руководить ею. <…> Доктор Штокман порывает лишь связь с той мелкой буржуазией, к которой он принадлежал и которая ополчилась на него и назвала совершенно неправильно вместо «врага буржуазии» «врагом народа», — писал Фейгин. Он указывал на то, что публика была не в силах разобраться в этих тонкостях социального смысла образа и была только «готова смотреть на доктора Штокмана глазами исполнителя его, г. Станиславского». {510} Сам же Станиславский, рассказывая о своем Штокмане на страницах «Моей жизни в искусстве», признавался, что ощущал в этой роли лишь постепенно растущее одиночество, которое подсказывали ему интуиция и чувство, а о политическом толковании он и не думал (КС‑9. Т. 1. С. 321). [↑](#endnote-ref-190)
199. Упомянутые роли исполняли: Петер Штокман — В. В. Лужский, Гофстад — П. Г. Баратов, Бриллинг — А. И. Адашев, Аслаксэн — С. Н. Судьбинин, Мортэн Киль — М. А. Громов. [↑](#endnote-ref-191)
200. Нора — героиня пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом». [↑](#endnote-ref-192)
201. *Иванов Иван Иванович* (1862 – 1929), историк, литературный и театральный критик.

     По окончании Московского университета оставлен там работать преподавателем всеобщей истории. В дальнейшем преподавал и в университетах других городов России. Автор трудов по западноевропейской истории. Однако его исторические сочинения считались в кругу историков непрофессиональными.

     С 1888 года Иванов читает лекции в Музыкально-драматическом училище при Филармоническом обществе в Москве, где с 1891 года начал преподавать Вл. И. Немирович-Данченко. Иванов с 1891 года стал членом Московского театрально-литературного комитета, дававшего отзывы о новых пьесах и рекомендации к их постановке. О театре писал в журналах «Артист», «Театр и искусство», в газете «Русское слово».

     Немирович-Данченко считал, что Иванов как театральный критик зависит «от страстности данной минуты» (ИП. Т. 1. С. 207). Так он отнесся к Художественному театру «с особой экспансивностью», защищал его перед А. Р. Кугелем. Тем не менее направление этого театра стало вызывать в нем беспокойство, когда он не обнаруживал у него намерения показывать героические образы жизни. И тут Иванов непроизвольно сближался с Кугелем, утверждая, что серые будни окружающего не могут быть предметом искусства, а человек с будничными чертами не может производить впечатление героя.

     После премьеры «Юлия Цезаря» он пишет Немировичу-Данченко письмо, где подчеркивает главное в значении постановки — новое проявление героя: «Столь знаменитые мейнингенцы умели автоматизировать массу — Вы ее индивидуализируете. Вы создаете коллективную душу — это столь неуловимое, нигде до сих пор не разгаданное существо. Но этого мало. На Вашей сцене отдельная личность умеет изумительным образом внедряться в массовую душу, не переставая управлять ею» (Цит. по: ИП. Т. 1. С. 553).

     Недостатком критических статей Иванова современники считали их разрастание до наукообразных очерков, а также крепшие в его воззрениях социологические подходы к искусству и литературе и консерватизм. [↑](#endnote-ref-193)
202. Имеется в виду состоявшаяся 28 ноября 1900 года на сцене Художественно-Общедоступного театра премьера пьесы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». [↑](#endnote-ref-194)
203. Опущено рассуждение об отражении в героях-одиночках Ибсена его личных черт и биографии. [↑](#endnote-ref-195)
204. В сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина «Повесть о том, как мужик двух генералов прокормил» генералы, оказавшись на необитаемом острове, вне регистратуры, где служили, выказали свою полную неспособность к жизнедеятельности, как и барин, упразднивший у себя в имении мужика, в другой сказке — «Дикий помещик». Последний даже не мог ходить и передвигался на четвереньках. [↑](#endnote-ref-196)
205. Здесь и далее опущены подробности, которыми в развитие своей основной мысли Ив. Иванов дополнительно характеризует ибсеновского Штокмана. [↑](#endnote-ref-197)
206. Соломин — один из героев романа И. С. Тургенева «Новь», человек новой формации. Будучи простого происхождения, он волею судеб получает профессиональное образование в Англии. Вернувшись домой, служит начальником на фабрике и пользуется уважением ее владельца и рабочих. Прогрессивно {511} мыслящий и твердый в жизни, Соломин противопоставлен в романе «натуре трагической» — революционеру Нежданову, покончившему с собой.

     Задумывая этот образ, Тургенев писал: «Соломин знает коротко петербургских революционеров и хотя сочувствует им, однако держится на точке выжидания. Понимает невольное отсутствие народа, без которого ничего не поделаешь» (*Тургенев И. С*. Собр. соч. М.: Правда, 1949. Т. 4. С. 366). [↑](#endnote-ref-198)
207. Опущен повтор той же самой мысли. [↑](#endnote-ref-199)
208. Лео — герой популярного в России романа «Один в поле не воин» немецкого писателя Фридри ха Шпильгагена (1829 – 1911), звавшего к борьбе за идеалы буржуазной демократии. Прототипом для Лео Гутмана послужил Шпильгагену деятель рабочего движения Германии Ф. Лассаль.

     Маркиз Поза — жертвующий собой благородный, бескорыстный борец за свободу, герой драмы Ф. Шиллера «Дон Карлос». [↑](#endnote-ref-200)
209. Чайльд-гарольды — собирательный образ, происходящий от героя поэмы Дж. Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда». Олицетворяет пресытившегося жизнью, тоскующего мизантропа и денди. [↑](#endnote-ref-201)
210. *Ярцев Петр Михайлович* (1871 – 1930), театральный критик, драматург и режиссер. Начал печататься в 90‑х годах XIX века, на сломе театральных традиций.

     Наблюдения за этим процессом отхода от старого театра, от культуры реализма императорских сцен и прихода к реализму реформированному, к импрессионизму и поискам условности Ярцев отразил в своих критических работах. Он сочувствовал этому процессу. Его статьи и рецензии были не только впечатлениями и оценками тех или иных явлений сцены, но содержали в себе обобщения и теоретический взгляд на вещи.

     Тем самым и в критике Ярцев занял позицию новатора. Своей статьей о Художественном театре «Искусство будней» («Театр и искусство», 1901, № 14) он вызвал Кугеля на яростный спор. Их знаменитая полемика явилась событием театральной борьбы начала XX века.

     Желание Ярцева подойти как можно ближе к происходящим процессам, увидеть их изнутри заставляло его сближаться то с Художественным театром, то с В. Э. Мейерхольдом, то погрузиться в жизнь театральной провинции.

     Покинув обе столицы — Москву и Петербург, — он занялся провинциальной сценой в Киеве, подвергнув ее жестокой критике за отсталость от каких бы то ни было исканий. Результатом этого явился не менее известный в театральных кругах, чем полемика с Кугелем, скандал. Актеры театра «Соловцов» потребовали запретить Ярцеву посещать их спектакли.

     Намерение критика воплотить свое понимание современного театра на сцене вызывало его писать пьесы и ставить спектакли. То были пьесы: «Брак» (1900), «У монастыря» (1904), «Милое чудо» (1910) и другие. Как режиссер он работал в Театре В. Ф. Комиссаржевской (1906 – 1907) и волею судьбы, сделавшей его после революции эмигрантом, — в Пловдивском и Народном театрах Болгарии. [↑](#endnote-ref-202)
211. Одним из комментаторов был сам постановщик спектакля Вл. И. Немирович-Данченко, опубликовавший в «Русской мысли» (1900, № 9) статью под заглавием «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». [↑](#endnote-ref-203)
212. Автор декораций — В. А. Симов. О работе с ним с удовлетворением писал Вл. И. Немирович-Данченко: «Макет 3‑го действия готов. Очень хорош. Симов отменно схватил настроение холодного утра в горах. Масса воздуха, несмотря на то, что сцена загромождена скалами, и воздуха, именно близкого к снежным вершинам» (ИП. Т. 1. С. 224). [↑](#endnote-ref-204)
213. Спектакль «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» был сыгран восемнадцать раз. Два последних представления состоялись в следующем после премьеры сезоне 1901/02 года. [↑](#endnote-ref-205)
214. {512} Этот предполагаемый Ракшаниным ход дальнейшего развития сотрудничества сцены с литературой оказался осуществленным Художественным театром. Критик предсказал, что из «несценичности» драматургии Чехова возникает сценичность прозаических литературных произведений. Оставшись без Чехова, театр предпринимал поиски родственного себе драматурга и, не найдя такового, пришел к новой форме инсценирования романов. Так появились на сцене МХТ «Братья Карамазовы» и «Николай Ставрогин» Достоевского, «Воскресение» и «Анна Каренина» Толстого, «Мертвые души» Гоголя. [↑](#endnote-ref-206)
215. В заметке о первом представлении «Трех сестер» на сцене Художественного театра Н. О. Ракшанин писал: «По окончании первого акта вся публика поднялась со своих мест — и оглушительные аплодисменты разом обратились в овацию» («Московский листок», 1 февраля 1901). [↑](#endnote-ref-207)
216. Названные актрисы — первые исполнительницы ролей: М. Г. Савицкая — Ольги, О. Л. Книппер — Маши, М. Ф. Андреева — Ирины. [↑](#endnote-ref-208)
217. М. П. Лилина — первая исполнительница роли Наташи. [↑](#endnote-ref-209)
218. На премьере К. С. Станиславский исполнял роль Вершинина, А. Л. Вишневский — Кулыгина, А. Р. Артем — Чебутыкина, В. В. Лужский — Андрея, В. Э. Мейерхольд — Тузенбаха, И. М. Москвин — Родэ. [↑](#endnote-ref-210)
219. Художественный театр постепенно отказывался от наименования «Общедоступный». Впервые это произошло в 1900 году во время гастролей в Крыму, затем повторилось в 1901 году на гастролях в Петербурге. В обоих случаях свидетельством этому является текст на программах. По-новому оформленная афиша с отсутствием слова «Общедоступный» появилась к началу сезона 1901/02 года. [↑](#endnote-ref-211)
220. Речь идет о сотом представлении «Царя Федора Иоанновича» 26 января 1901 года и чествовании театра на спектакле. В газетах писали: «Для театра это был семейный праздник, это было, так сказать, статистическое подтверждение успеха: сотое представление трагедии “Царь Федор Иоаннович”. Публика обратила этот семейный праздник в праздник общественный» («Московский листок», 27 января 1901). «На парапете бельэтажа, против сцены, помещен был очень хорошо исполненный артистом этого театра С. Н. Судьбининым портрет графа А. К. Толстого в лавровом венке с пальмовой ветвью. <…> Чествование началось после большой народной сцены на Яузе. Когда развернулся занавес и перед публикой предстала вся труппа с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко во главе, раздались оглушительные аплодисменты, и вся публика поднялась со своих мест» («Курьер», 27 января 1901). [↑](#endnote-ref-212)
221. Опущено размышление автора о том, что о заслугах судят не по намерениям, а по результатам. [↑](#endnote-ref-213)
222. Илотами звались обращенные в полурабов завоеванные спартанцами жители долины реки Эврота. [↑](#endnote-ref-214)
223. Адрес от публики с 9536‑ю подписями был оглашен во время чествования Художественного театра 26 января 1901 года критиком Я. А. Фейгиным. [↑](#endnote-ref-215)
224. {513} Обширная статья Я. А. Фейгина была тремя частями опубликована в газете «Курьер» № 34 (3 февраля 1901), № 35 (4 февраля 1901) и № 36 (5 февраля 1901).

     В первой части автор размышляет о ходе жизни сестер до начала действия пьесы, во второй — излагает фабулу пьесы. Публикуется третья часть, посвященная постановке и исполнителям. [↑](#endnote-ref-216)
225. Здесь Я. А. Фейгин угадывает «художественную работу», проделанную К. С. Станиславским для достижения необходимых настроений. Так, для первого действия он предполагал в режиссерском плане: «В тон весеннего настроения, за кулисами скрипка (неважно) играет какую-то звучную сонату, иногда врет и повторяет (учит) несколько раз. Это Андрей. Занавес — некоторое время пауза <…>» (Режиссерские экземпляры. Т. 3. С. 91).

     В начале второго действия им отводится «длинная пауза для настроения и звуков» (Там же. С. 133). Тут и полоса света из соседней комнаты, чьи-то покашливания, слезы, разговор в полголоса. Для настроения от пожара в третьем действии Станиславский дает «отдаленный, учащенный набат в густой колокол», «сильный красный свет» отблесков пожара в окнах и вместо пауз — «переходы, движения у всех нервные, быстрые» (Там же. С. 190, 191).

     Четвертое действие передает у него атмосферу осени: «свежо», «во время всего акта там и сям падают с деревьев желтые листья» (Там же. С. 244), а то вдруг «из первой кулисы слева от публики рефлектор — луч солнца на подъезд» (Там же. С. 245). [↑](#endnote-ref-217)
226. Штольц — герой романа А. И. Гончарова «Обломов». [↑](#endnote-ref-218)
227. Здесь публикуется третья часть статьи П. М. Ярцева, посвященная непосредственно спектаклю «Три сестры» на сцене Художественного театра. В первой части излагается содержание пьесы, во второй — дается истолкование ее образов, идей и характера.

     Ко всей статье А. Р. Кугель сделал примечание редактора: «П. М. Ярцев — большой поклонник новых начал в искусстве и театре. Не этим ли объясняется восторженность его отношения к пьесе А. П. Чехова и к ее исполнению? Мы вернемся к этой пьесе, когда она пойдет в Петербурге».

     В последних словах Кугель имел в виду предстоящие гастроли МХТ в Петербурге, ожидавшиеся вскоре. [↑](#endnote-ref-219)
228. *Громов Михаил Александрович* (1871 (?) – 1918), артист Художественного театра с 1899 по 1906 год. Был исполнителем ролей второго плана. Из известных персонажей кроме Соленого играл Митрича во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого и Актера в «На дне» М. Горького. [↑](#endnote-ref-220)
229. Об этом позаботился А. П. Чехов, волновавшийся, чтобы военные предстали интеллигентными, подтянутыми людьми. Он обратился к своему дальнему родственнику (его племянница была замужем за И. П. Чеховым), преподавателю Александровского военного училища Виктору Александровичу Петрову, «с просьбой — помочь артистам Художественного театра одеться, как следует, в военное платье, так как им предстояло вскоре принять участие в “Трех сестрах”» (*Петров В. А*. Воспоминания о Художественном театре. Ф. 1 (спектакли). Музей МХАТ № 2498). Петров направил в театр военного портного. Кроме того, он присутствовал на репетициях, знакомя исполнителей с обычаями и бытом артиллерийской бригады, стоящей в «маленьком провинциальном городке» (Там же). [↑](#endnote-ref-221)
230. {514} *Измайлов Александр Александрович* (1873 – 1921), петербургский писатель и критик. Окончил курс Петербургской Духовной академии.

     Главным предметом его критических исследований была современная литература во главе с Л. Н. Толстым и А. П. Чеховым. Состоя в знакомстве со многими писателями, он тем не менее сохранял свободу суждений об их творчестве.

     Измайлов выступал против всякой тенденциозности в литературе и театре, выдвигая на первый план художественное начало. С этой точки зрения он критиковал произведения М. Горького, признавая из его пьес только «Мещан». С другой стороны, Измайлов не одобрял и новейшие течения, связанные с именами А. А. Блока, Андрея Белого, В. В. Маяковского и других.

     Статьи Измайлова из периодической печати выходили затем отдельными сборниками: «На переломе. Литературные впечатления» (1908), «Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья» (1913). Популярен был его сборник «Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе» (1909). А. Р. Кугель заимствовал название его сборника литературных пародий «Кривое зеркало» (1908) для своего театра.

     С 1897 года Измайлов сотрудничал с Кугелем в его журнале «Театр и искусство». С 1898 по 1916 год он вел отдел театра в газете «Биржевые ведомости».

     В искусстве театра Измайлова прежде всего интересовал актер, идеалом которого были для него мастера Александринской сцены. Он разделял взгляд Кугеля на то, что в Художественном театре актеры уступают режиссуре. Однако эта позиция не лишена была у него гибкости, и он принимал актеров МХТ в чеховских постановках, хотя и считал, что здесь удача театра в большей степени держится на общем «настроении», чем непосредственно на актерской выразительности. [↑](#endnote-ref-222)
231. Опущено изложение сюжета пьесы «Дядя Ваня». [↑](#endnote-ref-223)
232. 20 февраля 1901 года «Одинокие» шли в первом составе исполнителей, кроме роли горничной Минны, которую играла О. И. Норова. Так что А. А. Измайлов относит к «слабым» В. Э. Мейерхольда, М. Ф. Андрееву, О. Л. Книппер и других основных актеров труппы. [↑](#endnote-ref-224)
233. Вторая статья Смоленского <А. А. Измайлова> вышла в «Биржевых ведомостях» 22 февраля 1901 года. Это рецензия на «Одиноких», половину которой составляет анализ самой пьесы Г. Гауптмана.

     В части, касающейся постановки МХТ, Измайлов отдавал должное усилиям режиссуры: «Детально воспроизведена с полным сохранением стиля вся внешняя сторона жизни немецкой семьи». Вместе с тем он видел несоответствие этого сценического приема с характером пьесы. «Нельзя не заметить, однако, — писал он, — что такого рода имитация жизни, с ее шумами и звуками, имеет гораздо больший резон в пьесах с резко выраженным настроением. Все такие детали прекрасно пополняли впечатление в “Дяде Ване”. Но все это иногда звучало далеко не важною, привносимою подробностью в чисто бытовых, подчас полукомических сценах “Одиноких”, иногда почти отвлекали внимание зрителя от более существенного, — от диалога исполнителей».

     Об актерах Измайлов повторил оценку, данную им в предыдущей статье (21 февраля 1901): «Общее впечатление игры актеров — далеко не удовлетворяющее <…>. Несравненно удовлетворительнее были исполнители второстепенных ролей — г‑жа Самарова и г. Санин, давшие совершенно живые, во всех мелочах выдержанные, типы двух старых голубков чисто немецкого склада. Художественный грим и тонкая мимика».

     В. Э. Мейерхольд показался Измайлову «актером без темперамента», передавшим лишь одну черту «безволия» Иоганнеса. О. Л. Книппер в роли Анны не добилась необходимой яркости. «Довольно правдивый образ» создала в Кэте М. Ф. Андреева. [↑](#endnote-ref-225)
234. {515} *Беляев Юрий Дмитриевич* (1876 – 1917), театральный критик, драматург и журналист.

     Не окончив гимназию, Беляев занялся литературным делом, быстро преуспел в нем и приобрел известность и авторитет.

     Беляев, наравне с А. Р. Кугелем, был ведущим петербургским театральным критиком, автором журнала «Театр и искусство», газет «Россия» и «Петербургский дневник театрала» и других изданий. С 1908 года он постоянно печатался у А. С. Суворина в «Новом времени» и получил аттестацию его последователя, хотя сохранял самостоятельность.

     Рецензии на спектакли и статьи Беляева о театральных явлениях были написаны с неизменным талантом. В них свободно раскрывалась личность автора, не боявшегося писать от себя, расточая похвалы и не скрывая раздражения. Пристрастие Беляева к былому образу прекрасной В. Н. Асенковой, к изяществу старинного театра мелодрам и водевилей, который он старался стилистически оживить в собственных пьесах («Псиша», «Красный кабачок»), однако, не отвлекали его от постижения современных театральных процессов.

     Одной из тем критических размышлений Беляева являлось направление искусства Художественного театра. Со своими вкусами он не смог стать сторонником этого направления, но вместе с тем не мог не признать объективности его появления и совершенного им на сцене переворота. О Художественном театре он писал всегда остро, но даже самим отрицанием еще более прояснял и подкреплял творческие позиции последнего. Отмечая «странности» этого театра, выражающиеся в ритуалах, какими он обставлен, Беляев оценивает их значение двояко: и по-настоящему серьезным, и достойным лишь вышучивания.

     Пример того — его рецензия на «Дядю Ваню». Ясно, что ему нравится спектакль, но из исполнителей за подлинно талантливого артиста он держит одного Станиславского. Однако Беляев как критик становится банален, утверждая, что «люди, то есть актеры, изображающие чеховских героев, гораздо слабее обстановки» и что «в Художественном театре вообще часто камни говорят, а люди так просто существуют». С тем, что «люди» и «камни» именно «существуют» вместе, как и вместе «говорят», Беляев не соглашался.

     При этом стоит обратить внимание на то, что Беляев, не будучи поклонником, смотрел спектакль «Дядя Ваня» три раза: два в Москве и один в Петербурге. Видимо, как ценитель искусства, он был задет им не на шутку. [↑](#endnote-ref-226)
235. В рецензии на «Одиноких» («Новое время», 22 февраля 1901) Ю. Д. Беляев писал: «А вот в актерах окончательно приходится разочароваться. Все главные действующие лица играют как-то “про себя”, вполголоса, без малейшей экспрессии и желания сколько-нибудь заинтересовать публику». Так, В. Э. Мейерхольд — Иоаганнес, по мнению Беляева, «был скучен с первого своего появления и утонул, не вызвав ни в ком сожаления». Об О. Л. Книппер в роли Анны он спрашивал: «Разве это героиня?» М. Ф. Андрееву в роли Кэте он упрекал в плаксивости.

     «Режиссерская часть» и оформление спектакля снискали одобрение Беляева, и он дал описание декораций и атмосферы в доме Фокератов: «Комната разделена на две части, кроме того, видны терраса и за нею сад. Дальше должно быть озеро, о котором все время говорится в пьесе и которое чувствуется по отдаленным крикам, доносящимся с берега. Вблизи дома находится также станция железной дороги. Ее тоже слышно: раздаются звонки, рожок стрелочника, свисток паровоза. У Гауптмана во 2‑м акте есть ремарка: “Мимо дома проходит певческое общество” — конечно, и это воспроизведено: звуки пения и музыки сначала приближаются к дому, нарастая и развиваясь, слышны отдельные голоса, резкие звуки труб… Вот они уже около дома, вот фрау Фокерат и служанка машут платками… Затем пение становится все тише, тише и наконец совсем замолкает. Наконец, дождь, барабанящий по террасе, крики гусей, пролетающих над озером, этих символических “диких гусей”, которые у Гауптмана полны значения». [↑](#endnote-ref-227)
236. {516} *Суворин Алексей Сергеевич* (1834 – 1912), петербургский писатель, журналист и издатель. Прославился изданием консервативной газеты «Новое время», книгоизданием и книготорговлей, а также для многих необъяснимой дружбой с А. П. Чеховым. Разница в летах и мировоззрениях, казалось, делали ее невозможной.

     В 1875 году Суворин вместе с П. П. Гнедичем и П. Д. Ленским основал Театр Литературно-Художественного общества и вскоре стал его владельцем (Суворинский или Малый театр). Театр этот всегда отличался собранием актерских имен, хорошим репертуаром, составленным из проверенной классики и современных пьес, как серьезных, так и развлекательных. Режиссура не играла в Суворинском театре той новаторской и ведущей роли, какую предназначил ей XX век. Согласно взглядам Суворина на сценическое искусство, на первом месте надлежало быть актерскому исполнению. [↑](#endnote-ref-228)
237. Предлагаемый здесь читателям фрагмент — реплика А. С. Суворина в связи с гастролями Художественного театра в Петербурге. [↑](#endnote-ref-229)
238. *Амфитеатров Александр Валентинович* (1862 – 1938), писатель, драматург, журналист и театральный критик. Получил юридическое образование в Московском университете. Обучался пению и пробовал себя на профессиональной сцене.

     Рамки литературной деятельности Амфитеатрова были широки: от беллетристики до путевых очерков, от пьес до рецензий. Пеструю картину составляли газеты и журналы, в которых печатался Амфитеатров. Наиболее постоянно — в течение восьми лет (1891 – 1899) — он сотрудничал с суворинским «Новым временем». Однако отрекшись от верноподданнического направления этой газеты, он перешел к критике самодержавия и за фельетон о династии Романовых «Господа Обмановы» (1902) был сослан в Минусинск, а созданная им вместе с В. М. Дорошевичем в 1899 году газета «Россия» была закрыта.

     В 1903 – 1916 годах Амфитеатров жил за границей, преимущественно в Италии, продолжая работать в разных литературных жанрах. После Октябрьской революции и недолгого пребывания в новой России, с 1921 года он окончательно поселился в Италии.

     С основателями МХТ К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко Амфитеатров был хорошо знаком и состоял в переписке. Его критические отзывы об этом театре исходили из поддержки принципов основателей. «Вы хорошо знаете мои симпатии к направлению в искусстве, которое проводит Художественный театр и, в частности, Вы», — писал он Немировичу-Данченко (14 июля 1913, Н‑Д № 3067).

     Однако взгляд Амфитеатрова был консервативен. С одной стороны, он ожидал от Художественного театра «движения», с другой — опасался его исканий, связанных с общим развитием драматургии и сценического языка современности.

     Огорчившись отказом театра поставить его пьесу «Княгиня Настя», он с упреком писал: «Где создается храм Метерлинку и Блок объявляется Шиллером, мы, реалисты, естественно, должны оказаться вне стоящими» (письмо к Вл. И. Немировичу-Данченко, 3 октября 1908, Н‑Д № 3066/5).

     Боялся Амфитеатров и намерения МХТ поставить «Бесов» Ф. М. Достоевского. Он предостерегал театр, что в таком случае тот рискует попасть в положение оказывающего услугу реакции. [↑](#endnote-ref-230)
239. {517} Номер означает порядковый сюжет «Театрального альбома». [↑](#endnote-ref-231)
240. Спектакли «Уриэль Акоста» К. Гуцкова (1895), «Ганнеле» Г. Гауптмана (1896) и «Отелло» У. Шекспира (1896) были поставлены К. С. Станиславским в Обществе искусства и литературы. [↑](#endnote-ref-232)
241. Перечисленные актеры исполняли роли в спектакле «Чайка» Александринского театра: В. Ф. Комиссаржевская — Нина, В. Н. Давыдов — Сорин, Р. Б. Аполлонский — Треплев. [↑](#endnote-ref-233)
242. Имеются в виду Императорский Александринский театр и Театр Литературно-Художественного общества, помещавшийся в Малом театре на Фонтанке. [↑](#endnote-ref-234)
243. Раскритикованная А. В. Амфитеатровым, О. Л. Книппер писала А. П. Чехову: «В “России” меня так выругали за Елену! За что такая злоба? Точно я одна гастролерша и куда-то лезу. По его выражению, я должна быть “похотливая хищница” (какое мерзкое выражение!), и потому нашел, что я никакая актриса и Елены никакой не было. По-моему, Елена скорее “нудная, эпизодическая”, но хищницей является в глазах только Астрова — видящего в ней праздную барыньку» (Переписка Чехова и Книппер. Т. 1. С. 330 – 331). Из слов Книппер-Чеховой следует, что она положила начало толкования образа Елены Андреевны как ненашедшей себя в жизни, скучающей, но вовсе не пошлой женщины.

     Предложенные Амфитеатровым на роль Елены Андреевны актрисы М. Г. Савина и Е. К. Лешковская принадлежали к другой актерской школе, принятой на сцене императорских театров, против которой и направил свою сценическую реформу МХТ.

     Философ и критик Л. Е. Оболенский ответил А. В. Амфитеатрову на его рецензию. Он защитил образ, создаваемый О. Л. Книппер, и объяснил, что ошибочно требовать от нее другого, если неправильно играет ее партнер.

     Станиславский, по его мнению, «не довел своего понимания типа Астрова (доктора) до полного синтеза в том, что Астров соединяет в себе Базарова (по воспитанию) и крупного художника-поэта (по натуре). <…> На Елену он “старается” все время смотреть по базаровскому шаблону, создаваемому самой профессией врача, воспитавшего свои идеи на анатомии и физиологии. Но в конце пьесы берет верх художник-поэт, то есть человек <…>. Это — просветление Базарова. <…> Вот этот-то момент просветления совершенно не замечен и не оттенен Станиславским, а он-то и освещает характер Елены: ведь она все время просит его: “думайте обо мне лучше!”» («Россия», 26 февраля 1901).

     «И, по-моему, — уверят Оболенский, — г‑жа Книппер сделала все, что было можно для уяснения этого типа: не забывайте ее сцены с Соней, когда она плачет и смеется оттого, что та предложила мир. <…>

     Иное дело, если бы Астров хотя одним словом показал, что любит ее по-настоящему, как человека! Мы были бы свидетелями других сцен» (Там же). [↑](#endnote-ref-235)
244. Роль Марины (няньки), Телегина и Марии Васильевны Войницкой исполняли: М. А. Самарова, А. Р. Артем, Е. М. Раевская. [↑](#endnote-ref-236)
245. Здесь «гейдельбергская прививка» означает перенятую от древнейшего Гейдельбергского университета в Германии традицию авторитетных профессоров-«идолов», какими были и для студентов 60‑х годов XIX века передовые преподаватели. [↑](#endnote-ref-237)
246. М. Л. Роксанова — вторая исполнительница роли Ганны. [↑](#endnote-ref-238)
247. Мальва — героиня рассказа М. Горького «Мальва». [↑](#endnote-ref-239)
248. {518} Статья написана в Висбадене и прислана в редакцию «России».

     С некоторой поправкой В. М. Дорошевича и уточнением его термина «сектанты» выступил драматург В. В. Туношенский. Он написал письмо в редакцию журнала «Театр и искусство» (1901, № 16), озаглавив его «Театральная обитель». Туношенский посмотрел на Художественный театр как организацию творческих людей — «братьев», свободных от суеты и лозунгов жреческого служения искусству. Для сцены им не нужно департаментской опеки и «устава», какие в данную минуту пытается внедрить Театральное общество.

     «Насколько этот театр отвечает нашим художественным вкусам, стремлениям и идеалам — вопрос другой, — пишет Туношенский. — Нас занимает лишь вопрос моральный. Вся мощь, вся сила, весь успех этого театра — в идее, в любви к искусству и в “монастырском уставе”». «Это не сектанты, как их назвал г. Дорошевич, — уточнял он, — это скорее *театральные иноки*». [↑](#endnote-ref-240)
249. Имеются в виду пьесы А. И. Южина-Сумбатова, актера Малого театра и драматурга. [↑](#endnote-ref-241)
250. Речь идет о так называемых экспедициях Художественного театра по старым городам — Ростов-Суздальский, Ростов-Ярославский, Углич, Ярославль — с целью сбора подлинных вещей русского быта, которые потом использовались в постановках «Царя Федора Иоанновича», «Смерти Иоанна Грозного» и «Снегурочки». Среди ездивших актеров были Г. С. Бурджалов и А. А. Санин. [↑](#endnote-ref-242)
251. С первого сезона администрацией Художественно-Общедоступного театра были введены ограничения, способствующие сохранению иллюзии сценической жизни — отменены выходы артистов на вызовы во время действия. В 1907 году были запрещены выходы на поклоны по окончании актов и всего спектакля. [↑](#endnote-ref-243)
252. *Дузе Элеонора* (1858 – 1924), итальянская актриса. [↑](#endnote-ref-244)
253. *Полилов Георгий Тихонович* (1859 – 1915), писатель, драматург.

     Автор пьес из современной жизни, так называемых проблемных новинок, шедших в театрах второго плана, например в Театре Неметти на Петербургской стороне, арендовавшемся разными антрепренерами, или в Петербургском Народном доме.

     Переводил пьесы и переделки из репертуара французского, немецкого и шведского театров.

     Публикуемая статья написана Полиловым в разгар первых гастролей Художественного театра в Петербурге и является ответом на многие упреки, уже высказанные тамошней критикой по адресу показанных постановок. [↑](#endnote-ref-245)
254. Относительно норвежского драматурга Б. Бьернсона Северцев ошибается: его пьесы никогда не ставились в МХТ. [↑](#endnote-ref-246)
255. Имеются в виду спектакли труппы Товарищества русских актеров под руководством К. П. Ларина (30 июля 1898, Павловск) и полулюбительской труппы петербургского «Общества художественного чтения и музыки» с участием молодых актеров Александринского театра (8 января 1900, Петербург). [↑](#endnote-ref-247)
256. Полное удовлетворение Чехова постановкой «Дяди Вани», о котором так категорично пишет Северцев, его непосредственными словами не подтверждается. Известно лишь мнение Чехова о начале работы. В июне 1899 года он писал: «Я видел на репетиции два акта, идет замечательно» (Чехов. Письма. Т. 8. С. 194). [↑](#endnote-ref-248)
257. {519} Сыновей Штокмана играли актрисы: Эйлифа — Е. М. Мунт, Мортэна — Л. В. Гельцер. Актрисы по фамилии Блейхель в труппе МХТ не было. [↑](#endnote-ref-249)
258. Вероятно, «видным критиком» был А. С. Суворин, так как это он писал в заметке от 23 февраля 1901 года («Новое время») о «фокусах» ансамбля и режиссерских приемов. [↑](#endnote-ref-250)
259. Здесь публикуется вторая часть «Заметок о Московском Художественном театре», посвященная актерам. Они главная причина кугелевского неприятия сценической реформы МХТ.

     Первая часть появилась в девятом номере журнала «Театр и искусство». Она, по определению самого Кугеля, посвящена «обстановке», с которой начинают свою работу режиссеры Художественного театра. Кугель расширяет понятие «обстановка» до атмосферы общественной жизни Москвы, в которой Художественный театр оказался востребованным по законам царящего здесь славянофильства, превозносящего все свое. В последнем особенно преуспела московская критика, между тем как окончательное слово принадлежит одному Петербургу, ближе стоящему к западноевропейской культуре.

     Кугель признает достижениями нового московского театра лишь две вещи: режиссера, планирующего постановку, и обновление репертуара. Однако у режиссуры МХТ Кугель считал порочным желание сделать сцену «зеркалом жизни» и оттого засорять ее натурализмом. В то время как сцена есть лишь «зеркало драматической литературы».

     Третья часть «Заметок о Художественном театре» была напечатана в тринадцатом номере «Театра и искусства». В ней Кугель рассматривает особенности театральной публики и той ее группы, которая имела предпосылки поддаться влиянию Художественного театра. Это группа зрителей, которая «пленительные взоры, прелесть сердца готова отдать за новую форму павильона».

     «Большой успех создали не действительные достоинства московского театра, к которым следует отнести прежде всего прекрасный, избранный репертуар и просвещенное толкование текста исполняемых пьес, а совершеннейшие пустяки, вроде дующего ветра, восьмигранных павильонов и тому подобное, — писал Кугель. — Решили, что это “новое слово”, что нам показывают жизнь “как она есть” и что реализм проникнул на сцену только с появлением московского театра». «Так должно быть?! И театр должен представлять скучное, бессистемное, вялое повторение жизни?!» — нагнетал грехи Художественного театра Кугель.

     На ожесточенный спор его разгорячили кроме собственных впечатлений статьи в «Петербургской газете» 20, 21 и 22 марта 1901 года. Там спорили между собой «Голос из публики» и «Другой голос из публики».

     «Голос» утверждал, что Художественный театр достиг слияния художественности и реализма, какое еще никому не удавалось. Он шел еще дальше, доказывая, что в этом театре есть таланты и что если направление Станиславского победит, то — «не понадобится ли тогда новая мерка для оценки талантов, как тех, которые создают пьесы, так и тех, которые исполняют их?» (20 марта).

     «Другой голос», полагавший, что «успех не есть мерило художественной ценности вообще» (21 марта), скорее держался воззрений Кугеля.

     Кугель собирался написать четвертую часть «Заметок о Московском Художественном театре» с целью завершить всю эту полемику, выяснив «то действительно полезное и ценное, что внес новый театр в технику и приемы театрального дела» («Театр и искусство», 1901, № 13), но вместо этого переключился на спор с П. М. Ярцевым об «искусстве будней» и «буднях искусства» («Театр и искусство», 1901, № 14, 15, 17). [↑](#endnote-ref-251)
260. Опущено рассуждение, что «человеческий документ», «протокольный роман», получившие хождение в теории литературы, на самом деле не являются предметом искусства. [↑](#endnote-ref-252)
261. {520} «L’homme qui rit» — «Человек, который смеется», роман В. Гюго. [↑](#endnote-ref-253)
262. Парацельс — настоящее имя Теофраст Гогнетайм (1493 – 1541), швейцарский врач и естествоиспытатель. [↑](#endnote-ref-254)
263. Опущено обещание рассмотреть в следующей статье вопросы понимания и восприятия искусства. [↑](#endnote-ref-255)
264. Процесс против французского писателя Эмиля Золя (1840 – 1902) был возбужден в связи с его выступлением в защиту офицера французского Генерального Штаба А. Дрейфуса, ложно обвиненного в шпионаже в пользу Германии. Процесс носил националистический характер, так как Дрейфус был еврей. Приговоренный к пожизненной каторге, по прошествии лет он был реабилитирован. Золя подвергся преследованию и был вынужден покинуть Францию (1898). Представители прогрессивных кругов европейских стран были на стороне Дрейфуса и Золя. [↑](#endnote-ref-256)
265. Упоминаемые лица — французские литераторы: *Мендес Катюль* (поэт и романист), *Бауэр Анри* (критик «Л’Эко де Пари», знаток театра), *Фаге Эмиль* (театральный критик и историк литературы), *Фукье Анри* (постоянный сотрудник «Фигаро»), *Арен Поль-Огюст* (писатель). [↑](#endnote-ref-257)
266. *Люнье-По Орелъен-Мари* (1869 – 1940), французский режиссер и актер. [↑](#endnote-ref-258)
267. *Бёклин Арнольд* (1827 – 1901), швейцарский живописец, работавший в стилях символизма и «модерн». [↑](#endnote-ref-259)
268. Имеется в виду постановка в МХТ «Венецианского купца» Шекспира. [↑](#endnote-ref-260)
269. *Хальс Франс* (между 1581 и 1585 – 1666), голландский живописец.

     *Деннер Бальтазар* (1685 – 1749), живописец-портретист, работал преимущественно в Германии. [↑](#endnote-ref-261)
270. *Философов Дмитрий Владимирович* (1872 – 1940), критик и публицист. Сын известной общественной деятельницы А. П. Философовой — одной из основательниц Высших женских курсов и других образовательных и благотворительных обществ в России середины и второй половины XIX века. По матери Философов — двоюродный брат С. П. Дягилева.

     Критик П. П. Перцов писал о Философове, что тот «был прежде всего и более всего “эстет”, безукоризненно-корректный и сдержанно-изящный в своей внешности» (*Серов*. Т. 1. С. 676).

     Философов был идейным искателем в областях творчества и духовной жизни. Отсюда его дружба с художниками А. Н. Бенуа и В. А. Серовым, работа в журнале «Мир искусства», где он заведовал литературно-критическим отделом. Исповедуя свободу художественного творчества от традиций, твердо следуя своим принципам, Философов получил от Бенуа прозвание «гувернантки-прокурора» (Там же).

     Его интересы простирались и в область религиозной эстетики и философии. Он сблизился с Д. С. Мережковским и З. Н. Гиппиус, что было с сожалением воспринято художниками, так как Философов отдалялся от них и «Мира искусства». «Я не могу спокойно переваривать факт нашего разрыва, {521} сознание, что он уйдет от нас в дебри мистического фиглярства, коим желают себя тешить Мережковские», — писал возмущенный А. Н. Бенуа (Там же). Очевидно, в новом сближении сыграла роль миссия учительства, отличавшая Мережковских и свойственная самому Философову.

     Отсутствие этой миссии удивляло его в творчестве Чехова. В сравнении с Достоевским и Толстым и вообще со всей русской литературой Чехов, по мнению Философова, не стремился быть учителем жизни. И в этом главная его особенность. «Чехов до самой смерти остался только художником. Он избегал высказываться по каким бы то ни было вопросам, занимавшим русское общество», — писал Философов (Старое и новое. М.: Изд‑во И. Д. Сытина, 1912. С. 218). Чехов мог лишь утешать, поить «липовым чаем», как нянька Марина поила профессора Серебрякова в «Дяде Ване». И хотя Философов не осуждал Чехова за это, он все же искал для общества активных путей, утверждая, что «сами себя жалеть мы не имеем права» (Там же. С. 224).

     Философова как публициста наиболее интересовало соотношение Чехова с современниками, и тут он отдавал немалую роль Художественному театру. Само соотношение он назвал словом «чеховщина» и объяснял это так: «Чеховщина — тот воздух, которым дышали тогда все, та среда, в которой жил и Чехов» (Там же, с. 230). Эту общность и показал сценическими средствами тот единственный театр, кто мог это сделать: «Только Московский Художественный театр создал настоящую обстановку, соединил автора с зрителем, поставил пьесы Чехова под знаком чеховщины. И как-то вдруг, без всяких умных слов, умных разъяснений, комментариев, все стало ясным. Все поняли, что живут в царстве чеховщины, что оно всех давит, и все почувствовали, что ему наступает конец» (Там же. с. 231).

     Театр со своим искусством «оказался не представлением, а как бы общей исповедью, всеобщим покаянием, рядом с которым умные слова умных людей, длинные статьи восторженных критиков казались жалкими.

     Рампы, отделяющей зрителя от актера, не было. <…> В театре сидели и “дяди Вани” и сотни “сестер” и “вечных студентов”» (Там же. С. 230).

     Книгу «Старое и новое» со статьями о Чехове Философов подарил О. Л. Книппер-Чеховой с надписью: «Ольге Леонардовне на память о первом знакомстве в Наре-Фоминском, от душевно уважающего автора. 25.IV.1912» (КП 20747).

     В качестве литературного, художественного и театрального критика Философов кроме «Мира искусства» печатался в журналах «Новый путь» и «Русская мысль», в газетах «Товарищ», «Речь», «Русское слово».

     Вместе с Мережковскими Философов эмигрировал, но в эмиграции разошелся с ними и жил и работал в Варшаве. [↑](#endnote-ref-262)
271. Театр Антуана («Théâtre Antoine») был основан Андре Антуаном в 1897 году. Свободная сцена («Freie Bühne») была основана Отто Брамом в 1889 году. [↑](#endnote-ref-263)
272. Опущены подробности о деятельности Театра Антуана и Свободной сцены. [↑](#endnote-ref-264)
273. «Дядя Ваня» предполагался к постановке в Малом театре в Москве, но Театрально-литературный комитет потребовал переделок (20 марта 1899), на что А. П. Чехов не согласился и отдал пьесу в МХТ. [↑](#endnote-ref-265)
274. По письмам А. П. Чехова и воспоминаниям о нем современников видно, что он избегал давать оценки спектаклям, поставленным по его пьесам. Как и в процессе репетиций, когда у него просили разъяснений или авторских пожеланий, так и потом Чехов отделывался словами, что написал все в пьесе, или намеками, которые приходилось разгадывать. [↑](#endnote-ref-266)
275. По пьесе, в ремарке ко 2‑му действию сказано лишь: «Столовая в доме Серебрякова. Ночь» (примеч. автора). [↑](#footnote-ref-11)
276. Опущено рассуждение о том, как следует понимать покушение дяди Вани на Серебрякова со гласно законам традиционной драматургии и у Чехова. Философов считает, что Чехов и Художественный театр «сделали попытку перенести всю мотивировку действия драмы из области свободной воли людей, или царящего над ними предопределения, во внешние условия жизни». [↑](#endnote-ref-267)
277. *Шпажинский Ипполит Васильевич* (1848 – 1917), драматург, в 1880 – 1890‑х годах его пьесы неглубокого содержания заполняли репертуар столичных и провинциальных театров.

     *Южин-Сумбатов Александр Иванович* (1857 – 1927), актер, драматург, его театральные по форме, романтические и эффектные пьесы шли преимущественно в Малом театре. [↑](#endnote-ref-268)
278. Видимость никогда не должна становиться действительностью (нем.). [↑](#footnote-ref-12)
279. «Что колокольчик, что самоубийца», — прибавляет Михайловский, говоря о Чехове (примеч. автора). [↑](#footnote-ref-13)
280. {522} «Цена жизни» была поставлена в Малом театре 12 декабря 1896 года и опубликована в журнале «Театрал» (1896, № 100, кн. 50). [↑](#endnote-ref-269)
281. Неосуществленная постановка пьесы А. Н. Островского «Сердце не камень» репетировалась в Художественно-Общедоступном театре в январе и феврале 1900 года. [↑](#endnote-ref-270)
282. «Лот сидит около рабочего, точащего косу, и наблюдает за пробуждением дня. Через ворота виднеются далекие поля и луга; между ними извивается ручей, течение которого выдают окружающие ивы. На горизонте один-единственный холмик. Повсюду гнездятся жаворонки, и их несмолкаемое чириканье раздается то ближе, то в отдалении вплоть до самого двора усадьбы» («Перед восходом солнца») (Примеч. автора). [↑](#footnote-ref-14)
283. Имеется в виду однострочное стихотворение В. Я. Брюсова «О, закрой свои бледные ноги», опубликованное в третьем выпуске «Русские символисты» (М., 1895). [↑](#endnote-ref-271)
284. Емельянов-Коханский — псевдоним писателя и поэта 1890 – 1900‑х годов *Александра Николаевича Емельянова*. [↑](#endnote-ref-272)
285. *Никиш Артур* (1855 – 1922), венгерский дирижер и композитор. [↑](#endnote-ref-273)
286. Имеется в виду историческое лицо — шотландская королева Мария Стюарт, героиня одноименной трагедии Ф. Шиллера. [↑](#endnote-ref-274)
287. *Рощин-Инсаров Николай Петрович* (1861 – 1899), популярный актер второй половины XIX века; играл в частных антрепризах провинции, в Киеве и Москве. [↑](#endnote-ref-275)
288. Примеч. ред. Помещая настоящую статью П. М. Ярцева, я следую всегдашнему своему убеждению, что критические суждения должны быть свободны как воздух, как само искусство. Но статья побуждает меня вступить в новую полемику до следующего №. А. К‑ель. [↑](#footnote-ref-15)
289. «Брак» — пьеса П. М. Ярцева (1900), шедшая в Театре Литературно-Художественного общества и в театре Корша. [↑](#endnote-ref-276)
290. Лена — персонаж пьесы «Брак». [↑](#endnote-ref-277)
291. Галатея — персонаж древнегреческого мифа. [↑](#endnote-ref-278)
292. Далее А. Р. Кугель пересказывает фрагмент из цикла очерков М. Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом», в котором писатель пародирует современный роман. Критик допускает неточность: героя этого «романа» у Салтыкова-Щедрина зовут не Октав, а Альфред.

     Давая пример «псевдореализма», Салтыков-Щедрин пишет: «Перед читателем проходит бесконечный ряд подробностей, не имеющих ничего общего ни с предметом повествования, ни с его обстановкой, подробностей ни для чего не нужных, ничего не характеризующих и даже не любопытных сами по себе» (*Салтыков-Щедрин М. Е*. Литературная критика. М.: Современник, 1982. С. 293).

     Критика Салтыкова-Щедрина, по его признанию, обращена на роман Золя «Нана» и стоящую около писателя «целую школу последователей», у которых «псевдореализм приобретает характер скудоумия» (Там же). [↑](#endnote-ref-279)
293. Имеются в виду: книга французского экономиста и социолога П.‑Ж. Прудона «Система экономических противоречий, или Философия нищеты» (1846) и написанная в ответ книга К. Маркса «Нищета философии» (1847). [↑](#endnote-ref-280)
294. *Гейне Генрих* (1797 – 1856), немецкий поэт и публицист. [↑](#endnote-ref-281)
295. *Баратынский Евгений Абрамович* (1800 – 1844), поэт, друг А. С. Пушкина и А. А. Дельвига. [↑](#endnote-ref-282)
296. Ответ П. М. Ярцева «Актер и театр» был опубликован в журнале «Театр и искусство» (1901, № 17). Ярцев ничуть не изменил своего взгляда на проблему спора и продолжал основывать его на реалиях жизни. Он писал: «Лет десять тому назад в числе многих “новых слов”, как тогда называли, было: “наше время не признает необходимости быть героем, не верит в возможность идеальных людей и возвращается к пантеистическому миросозерцанию”. С поправкой некоторых, недостаточно сильных и определенных {523} влияний, эта формула кажется мне приложимой и к настоящему времени. И для меня несомненно, что если подобное время создает театр, то никакой другой, как Московский Художественный.

     Не находя в Московском Художественном театре героизма, экстаза, оргии таланта, вы считаете этот театр “буднями искусства”. С моей точки зрения, таких проявлений сценического творчества на его сцене не только нет, но и не может быть. Московский театр — глубокие будни сценического искусства. Позволю сказать, что с развитием театра искусству актера, мне кажется, вообще все более и более стесняется простор. Театр развивается не в его направлении. Я не говорю о том, хорошо ли это или дурно. Если хотите, это очень дурно. Но это не значит, что искусство актера умаляется: оно только становится очень трудным искусством. Может быть, актеры Художественного театра и не так бездарны, как кажутся, но они должны быть почти гениальными, чтобы проявить себя на его сцене.

     Я оцениваю в московском театре работу режиссера, и она мне кажется не будничной, а творческой работой. <…> Я вижу творчество и в выборе материальных форм, к которым, как вы прекрасно говорите, приближается “подобием” московский театр. Он дает лишь подобия отдельных образов, но он в силах сообщить и сообщает творческий образ целому: чеховской драме, сказке Гауптмана, сказке Островского». [↑](#endnote-ref-283)
297. *Волынский <Флексер> Аким Львович* (1861 – 1926), критик, историк и теоретик искусства. Окончил юридический факультет Петербургского университета. Как критик стал известен, будучи сотрудником журнала «Северный вестник» (1889 – 1899), определявшим его прогрессивную идеологию и эстетические вкусы. Ставил духовное начало в искусстве выше социологии и политики, за что был осужден и либералами, и консерваторами одновременно.

     Самостоятельной темой работ Волынского была и непосредственно критика — литературная и театральная. Выражением этого явилась не только его книга «Русские критики» (1896), посвященная деятелям прошлых лет от В. Г. Белинского до А. А. Григорьева, но и помещенный здесь фрагмент его публицистической статьи о современной театральной критике — ее профессиональном уровне и закулисных группировках. С особой остротой и бескомпромиссностью подходит тут Волынский к нравственной стороне журналиста-рецензента.

     Столь же полемически и остро Волынский относился к новым веяниям современного искусства, к модернизму и символизму, сторонником которых он при этом являлся. В конце концов эта двойственность привела к разрыву Волынского с представителями данных направлений.

     Далее интересы Волынского сосредоточились на философии Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, вылившись в его книги: «Царство Карамазовых» (1901) и «Ф. М. Достоевский» (1906).

     Волынский сблизился с театром, когда заведовал репертуарной частью Театра В. Ф. Комиссаржевской (1905 – 1906), и увлекся искусством танца. С 1910 года он постоянно пишет о балете в «Биржевых ведомостях» и журнале «Жизнь искусства». Итогом стала его «Книга ликований. Азбука классического танца» (1925), выпущенная под конец жизни.

     После Октябрьской революции Волынский служил в издательстве «Всемирная литература». Его критические работы этого времени мало опубликованы.

     «Литературная позиция Волынского во все периоды деятельности обладала устойчивой обособленностью и обрекла его на идейное одиночество. <…> Многим запомнился аскетический облик Волынского, от которого, по словам Б. Эйхенбаума, “веяло сухим жаром пустыни”» (Русские писатели. Т. 1. С. 481). [↑](#endnote-ref-284)
298. {524} Появившиеся в «Прибалтийском вестнике» статьи А. Л. Волынского: «I. Старый и новый репертуар», «II. Современный и новый репертуар», очевидно, представляют собой публикации его лекций, с которыми он в 1901 году выступал в Риге, Москве и Петербурге.

     Здесь дается фрагмент статьи «Современный и новый репертуар» в части, посвященной политике, проводимой против МХТ петербургской театральной критикой во главе с А. С. Сувориным и подвластными ему учреждениями — Театр Литературно-Художественного общества (Малый театр) и газета «Новое время». Позиция Волынского по отношению к этой группе рецензентов совпадала с мнением о них Станиславского и Немировича-Данченко.

     Вырезки данных статей с пометками, вероятно, были посланы в Художественный театр самим автором (к сожалению, без указания номера журнала). Статьи впоследствии помещены Волынским в «Книгу великого гнева» (1904).

     В дальнейшем А. Л. Волынский, не всегда имея возможность опубликовать рецензию на новый спектакль МХТ, посылал свое мнение в письмах к Станиславскому. Так сохранились его письма после «Микаэля Крамера» и «На дне». [↑](#endnote-ref-285)
299. *Яворская Лидия Борисовна* (1871 – 1921), актриса. Училась актерскому искусству в Петербурге и Париже. Приобретя известность на частной русской сцене, по рекомендации А. П. Чехова была принята А. С. Сувориным в Малый театр, где проработала с 1896 по 1901 год. Придерживалась стиля игры классической французской театральной школы. [↑](#endnote-ref-286)
300. Опущено описание факта попытки выступить с критическим замечанием о творчестве Л. Б. Яворской. [↑](#endnote-ref-287)
301. Показное поведение А. Р. Кугеля на спектаклях Художественного театра в 1901 году было отмечено и К. С. Станиславским. Он жаловался С. В. Флёрову: «<…> с прессой дело обстоит неблагополучно. Но, к счастью для нас, все эти господа очень бестактны или просто глупы. Они не стараются замаскировать подкладки, и их поведение возмущает интеллигентную часть публики, иногда даже рецензенты некоторых газет и артисты Суворинского театра приходят выражать нам негодование на поведение прессы. Особенно критикуют и возмущаются поведением Кугеля и Беляева, которые во время вызовов демонстративно становятся в первый ряд и при выходе артистов поворачиваются спиной к сцене, де лают гримасы и громко бранят нас неприличными словами» (КС‑9. Т. 7. С. 391).

     По прошествии нескольких лет манера Кугеля выражать свое пренебрежение к Художественному театру ничуть не изменится, и Станиславский снова будет вынужден писать: «Вот картинка из жизни: 8 апреля 1909 года в Санкт-Петербурге, первый спектакль “Царских врат”. Я стою в дверях партера. <…> С шумом отворяется дверь, на пороге останавливается Кугель и говорит с собеседником, который стоит в коридоре. Через отворенную дверь врывается шум толпы. Кто-то, стоящий рядом со мной, пытается затворить дверь, г. Кугель самоуверенно на него взглядывает и не меняет позы. <…> Зевая во весь рот и причесываясь, критик постоял рядом со мной, вздохнул и пошел судить об искусстве» (КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 463).

     Однако при всем при этом не следует забывать, что тут была не одна неприязнь личностей. Кугель и Беляев были талантливыми критиками и выразителями иных подходов к сценическому искусству. Поэтому нельзя сбрасывать со счетов их статей о Художественном театре, их полемики с его направлением. [↑](#endnote-ref-288)
302. *Боборыкин Петр Дмитриевич* (1836 – 1921), известный прозаик, драматург, театральный критик, автор понятия «интеллигенция» в русской жизни и литературе. [↑](#endnote-ref-289)
303. *Нотович Осип Константинович* (1847 – 1914), публицист, издатель и драматург. Владелец газеты «Новости», к которой в дополнение купил «Биржевую газету», объединив оба издания в общее: «Новости и Биржевая газета» (1880). Газета имела репутацию скрыто оппозиционной к консервативной части общества, состояла в полемике с «Новым временем». При этом основными задачами Нотовича были создание газете популярности и умножение числа ее подписчиков.

     Пьесы Нотовича ставились на императорской сцене — в Малом и Александринском театрах, хотя их «сочиненность» и благополучные финалы не отличались подлинной художественностью.

     За публикацию ряда документов Совета рабочих депутатов во время революции 1905 года Нотович был осужден и стал политическим эмигрантом. [↑](#endnote-ref-290)
304. В 1897 году в Театре Литературно-Художественного общества была поставлена пьеса Г. Гауптмана «Ганнеле». [↑](#endnote-ref-291)
305. {525} Опущен анализ современности драматургии Чехова и Ибсена и ее благодатной почвы для творчества нового актера. [↑](#endnote-ref-292)
306. Опущены финальные строки статьи о возможном возрождении русского театра при помощи инициативы провинциальных деятелей. [↑](#endnote-ref-293)
307. *Богданович Ангел Иванович* (1860 – 1907), критик, публицист. Учился медицине в Киевском университете.

     Богданович участник революционного движения в России, за что был судим и выслан под надзор полиции. Являлся одним из авторов манифеста партии «Народного права», а также способствовал изданию нелегальной литературы.

     В журналистику Богданович пришел благодаря помощи писателя В. Г. Короленко. Успешно сотрудничал в журналах «Русское богатство» и «Мир Божий», внося в них публицистическую направленность.

     В критике Богданович был проводником демократических воззрений и настроений освободительного движения. В оценке театрального искусства главным для него становится общественная роль спектакля. [↑](#endnote-ref-294)
308. Цитата из статьи В. Г. Белинского «Московский театр», опубликованной в «Московском наблюдателе» (1838). [↑](#endnote-ref-295)
309. Имеется в виду отмена крепостного права в России в 1861 году. [↑](#endnote-ref-296)
310. Речь идет о журналистах, принадлежащих к кругу газеты А. С. Суворина «Новое время». [↑](#endnote-ref-297)
311. «Контрабандисты» («Сыны Израиля»), пьеса черносотенного духа В. А. Крылова была постав лена в 1901 году. [↑](#endnote-ref-298)
312. Опущены подробности рассуждения автора о нелогичности отношения дяди Вани к Серебрякову. [↑](#endnote-ref-299)
313. Опущена цитата — монолог Астрова о лесах из третьего действия пьесы. [↑](#endnote-ref-300)
314. Роль Серебрякова исполнял В. В. Лужский. [↑](#endnote-ref-301)
315. Роль Войницкого исполнял А. Л. Вишневский. [↑](#endnote-ref-302)
316. Пущена цитата — заключительный монолог Сони из четвертого действия пьесы. [↑](#endnote-ref-303)
317. Исполнительница роли Сони — М. П. Лилина. [↑](#endnote-ref-304)
318. Опущены: цитата — монолог Андрея из четвертого действия пьесы и рассуждения автора о пошлости. [↑](#endnote-ref-305)
319. Опущено толкование автором образа Штокмана, при котором тот от наивности доходит до вы зова обществу, но не утрачивает своей человеческой индивидуальности как в пьесе, так и в игре Станиславского. [↑](#endnote-ref-306)
320. {526} *Введенский Алексей Иванович* (1861 – 1913), философ, доктор богословия, профессор Московской Духовной академии, публицист.

     Сотрудничал в газете «Московские ведомости». О театре писал под псевдонимом «А. Басаргин» и чаще всего — «EXTER».

     Второй псевдоним Введенского в переводе с латыни означает «находящийся вне». Смысл этого оборота соответствует обстоятельному и морализующему характеру его театральной критики. [↑](#endnote-ref-307)
321. Ал. И. Введенский полемизирует с А. В. Богдановичем и его «Критическими заметками», в частности, поднимающими и тему репертуара Художественного театра («Мир Божий», 1901, № 4). [↑](#endnote-ref-308)
322. За исключением, конечно, двух частей «Трилогии» графа А. Толстого, которые, быть может, тоже небезупречны, но в другом отношении и с других точек зрения, и — «Штокмана» (примеч. автора). [↑](#footnote-ref-16)
323. Сходство «Чайки» А. П. Чехова с «Дикой уткой» Г. Ибсена было впервые отмечено в Протоколе Театрально-литературного комитета от 14 сентября 1896 года: «Уже “символизм”, вернее “ибсенизм” (в этом случае слишком близкий, если припомнить “Дикую утку” Ибсена), проходящий красной нитью через всю пьесу, действует неприятно, — тем более, что здесь в нем не было никакой надобности (разве только, чтобы показать, что Треплев, при своем декадентстве в литературе, пристрастен и к символизму), — и не будь этой Чайки, комедия от этого нисколько бы не изменилась и не потеряла ни в своей сущности, ни в своих подробностях, тогда как с нею она только проигрывает» (Чехов. Письма. Т. 6. С. 505).

     Сомнительный аргумент сходства двух пьес из-за символа застреленной птицы (чайка у Чехова, утка у Ибсена) не только не состоятелен, но и противоречит истинному отношению Чехова к Ибсену как писателю, чтобы ходить к нему за образцами. По свидетельству Вл. И. Немировича-Данченко, оно было отрицательным: «Кстати сказать, Чехов очень любил Гауптмана и в то же время совсем не любил Ибсена» (Из прошлого. С. 98).

     Сам Чехов в письме к актеру Художественного театра А. Л. Вишневскому иронизировал: «Так как скоро я приеду в Москву, то благоволите оставить для меня одно место на “Столпы общества”, хочу посмотреть удивительную норвежскую игру и даже заплачу за место. Вы знаете, Ибсен мой любимый писатель» (Чехов. Письма. Т. 11. С. 299). [↑](#endnote-ref-309)
324. Выражение «вечные спутники» взято по аналогии с серией очерков Д. С. Мережковского, объединенных в книге «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» (1897). [↑](#endnote-ref-310)
325. {527} *Преображенский Владимир Петрович* — юрист, актер-любитель (сценический псевдоним Дарский), театральный критик.

     Известен как один из ведущих журналистов, регулярно писавших о театре в газете «Новости дня». Главной темой его статей и рецензий был Малый театр, репертуар и труппу которого он знал досконально.

     С появлением новых опытов в сценическом искусстве, начатых в Москве К. С. Станиславским на сцене Общества искусства и литературы, Преображенский заинтересовался ими. Между ним и Станиславским возникло деловое общение. Вместе они играли в любительском спектакле «Баловень» В. А. Крылова 29 февраля 1888 года (Станиславский — Фрезе, Преображенский — Прутиков). По амплуа Станиславский предполагал в нем «драматического любовника» (КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 301). В качестве юриста Преображенский консультировал Станиславского в 1896 году при попытке того разработать устав нового театра.

     Эти факты могут свидетельствовать о том, что между обоими появился общий интерес. Однако по неизвестной причине Преображенский не стал соратником Станиславского, а его высказывания в качестве рецензента не пользовались у него доверием.

     На полях вырезки из газеты «Новости дня» (3 сентября 1901) «Театральная распря» Станиславский написал: «Статья Преображенского “и нашим и вашим”. Предвестник скорой дружбы с театром. Оказывается, по его мнению, что хвалить театр очевидно выгоднее. Бедный Малый театр. Мы скоро поменяемся с ним ролями. Упаси и нас от друзей-тупиц» (Ф. 3, коллекция газ. вырезок).

     Сохранилось и еще одно замечание Станиславского о Преображенском. На этот раз оно сделано на полях вырезки фрагмента из его рецензии на спектакль М. Дрейдера «В глуши», поставленный в Новом театре, руководимом А. П. Ленским. Критик судит о нем с позиций искусства Художественного театра, требуя сценического настроения и режиссуры. «Вот так штука! — удивляется Станиславский. — Ведь это писал, как Вы думаете кто? — Преображенский из “Новостей дня”. Злейший, убежденный враг нашего театра. Он не согласен в самой основе нашей деятельности и вдруг!» (Там же). [↑](#endnote-ref-311)
326. Имеется в виду конкуренция между императорским Малым театром и Художественным в принципах построения театрального дела, введения новых методов в искусство театра. Еще летом 1899 года Вл. И. Немирович-Данченко говорит об этом в письме П. Д. Боборыкину: «Рутину создали актеры и драматурги Малого театра, который до сих пор давал тон всему русскому сценическому искусству. Даже Александринский в этом отношении был в последние годы смелее и новее. Малый театр ушел в условную картинность и мелодраматическую красочность и завяз в этом» (ИП. Т. 1. С. 176).

     Существовала и другая точка зрения, что Художественный театр не участвует в этой распре. Критик С. В. Флёров писал еще в 1900 году: «Нельзя скрывать от себя, ибо шила в мешке не утаишь, что в Москве происходит антагонизм между остальными театрами и театром Художественно-Общедоступным. Насколько я уяснил себе положение вещей, то оно заключается в следующем. Художественно-Общедоступный театр спокойно делает свое дело и только служит предметом нападок со стороны своих {528} собратий, сам не нападая ни на кого и тщательно сторонясь ото всяких задирок» («Московские ведомости», 5 июня 1900). [↑](#endnote-ref-312)
327. Персонажи комедии Н. В. Гоголя «Женитьба». [↑](#endnote-ref-313)
328. Наиболее яркой полемика по этой проблеме была после премьеры трагедии Шекспира «Отелло» в Обществе искусства и литературы (1896). По отзывам критики того времени, Станиславский — Отелло — «не герой “родом из царственного дома”, безумно отважный и величавый в то же время. Нет, он почти сын нашего века, нервный, подвижный, гибкий, безумно любящий и безгранично страдающий» (Л. Жданов, «Театральные известия», 25 января 1896).

     По мнению В. Марова: он «точь-точь современный человек. Это великолепно…» («Русский листок», 22 января 1896).

     Французский критик и драматург Люсьен Бенар пишет К. С. Станиславскому в письме от 22 – 23 января 1896 г.: «… несмотря на то, что Вы поняли душу Отелло, Вы все-таки не сыграли его в шекспировской традиции. Я поясню. Традиция — это душа пьесы, переходящая от поколения к поколению». На что К. С. Станиславский отвечает: «Поверьте мне, задача нашего поколения — изгнать из искусства устарелые традиции и рутину, дать побольше простора фантазии и творчеству. Только этим мы спасем искусство» (КС‑9. Т. 9. С. 243). [↑](#endnote-ref-314)
329. Критики были не согласны с трактовкой пьесы и тоном ее передачи, особенно с исполнением главной роли. И. Н. Игнатов считает, что «каждое слово, каждый жест Йяльмара приобретали в исполнении г. Качалова смехотворный оттенок: по-видимому, артист поставил себе целью не столько пред ставить тип ничтожного и ходульного тунеядца, любящего всего больше праздность и домашний ком форт и в то же время говорящего о труде и лишениях, сколько осмеять его отдельные выходки в легко доступной для зрителя форме. Вследствие этого пьеса действительно переходила в фарс, и фарс до вольно грубый <…>. Всего неприятнее, что водевильный характер игра артиста сохранила даже в последнем действии, когда приближается трагическая развязка и когда к презрению, которое возбуждает в зрителе Йяльмар, должно присоединиться негодование к праздному ломаке, отравляющему жизнь тех, кто создал его счастье» («Русские ведомости», 21 сентября 1901).

     Критик — бо — <С. Б. Любошиц> видит в ибсеновском Йяльмаре «нечто рудинское»: «А у г. Качалова этого не было. <…> Когда Йяльмар лжет, он увлекается, он сам верит в свою ложь, он охвачен поэзией лжи. А в исполнении г. Качалова лишь слабо чувствовалась эта вера в свою ложь, которою он обманывает не только других, но и себя» («Новости дня», 22 сентября 1901). [↑](#endnote-ref-315)
330. Исполнитель роли Грегерса Верле — М. А. Громов. Критики в большинстве своем не одобряли его в этой роли, писали, что «и грим, и тон у него слишком заурядны. Человек, страдающий лихорадкой честности, как личность исключительная, должен и по внешности отличаться от обыкновенного обывателя» (Arbiter <С. С. Мамонтов>, «Россия», 23 сентября 1901).

     Но Ал. И. Введенскому («Новости», 24 сентября 1901) кажется, что, при всей жалкости образа, «сцена наклеивает ярлык героизма» этому персонажу. [↑](#endnote-ref-316)
331. Исполнитель роли Реллинга — А. А. Санин. [↑](#endnote-ref-317)
332. Критик Яблоновский <С. В. Потресов> считает, что «пьеса написана талантливо и смотрелась бы с большим интересом, если бы из “Дикой утки” выкинуть… дикую утку, то есть символистику, которая не разъясняет пьесу, а мешает ясному ее пониманию» («Новости», 24 сентября 1901). Так же думает и критик И. Н. Игнатов («Русские ведомости», 21 сентября 1901): «“Дикая утка” отнесена к символическим пьесам, но этого не было бы, конечно, если бы она носила другое название. На самом деле символ, {529} выражающийся в названии пьесы, играет для ее основной мысли и для возбуждаемых ею вопросов ничтожную роль». [↑](#endnote-ref-318)
333. Декорации  В. А. Симова вызывали восхищение критиков, С. В. Яблоновский пишет: «Мне первый раз в жизни пришлось видеть такие богатые и художественные декорации. Кабинет Верле был не декоративно, а в самом деле роскошен и стилен, а помещение Экдаля, с чердаком и фотографическим павильоном, — чрезвычайно сложная и оригинальная декорация» («Новости», 24 сентября 1901).

     Другое мнение высказывает С. Б. Любошиц: «Первый акт был поставлен с обычным в Художественном театре умением. Все было хорошо и почти ничего не было лучше, чем нужно.

     Декорация следующих актов: квартира и фотография Экдаля — безусловно неудачна.

     У Ибсена ясно указано, что помещение непосредственно под крышей и, следовательно, чердачное помещение должно быть рядом.

     Не для чего было строить чердак наверху, устраивать непонятный стеклянный потолок и невозможно крутую лестницу, которая и затрудняла действующих лиц и расхолаживала впечатление» («Новости дня», 22 сентября 1901). [↑](#endnote-ref-319)
334. Очевидно, речь должна идти не о «витражах», а о «транспарантах» — изображениях, написанных на прозрачном материале, натянутых на рамы и подсвечиваемых сзади, которые К. С. Станиславский применял в декорациях «Дикой утки»: окно в кабинете (первое действие), вид города над крышей чердака (второе действие). Этим он достигал иллюзии глубины пространства. [↑](#endnote-ref-320)
335. Роль Гины Экдаль была первой ролью Е. П. Муратовой на сцене Художественного театра. Критики единодушно хвалили ее: «И нужно отдать г‑же Муратовой честь: она играла превосходно, дала тип яркий, законченный, последовательный до мельчайшей черточки, до микроскопических подробностей» (EXTER, «Новости», 24 сентября 1901). [↑](#endnote-ref-321)
336. *Гельцер (Москвина) Любовь Васильевна* (1878 – 1955), актриса, в МХТ с 1898 по 1906 год.

     Многие критики хвалили ее исполнение. С. С. Мамонтов в газете «Россия» писал: «Центральной фигурке удалось выделиться из общего уровня. Фигурка эта принадлежит молоденькой г‑же Гельцер, исполнительнице роли маленькой Эдвиги. Перед публикой был настоящий ребенок, но ребенок любящий и страдающий, задушевные слова которого находят дорогу прямо к сердцу, а грациозные детские движения вызывают ласковую улыбку на самых строгих лицах. Среди многочисленных исполнительниц детских ролей г‑жа Гельцер явление единственное, как по внешности, так и по искренности читки».

     Другое впечатление у критика С. Б. Любошица: «Труднее всего мне писать о г‑же Гельцер. Эта молодая артистка впервые, кажется, выступила в ответственной роли.

     Роль эта ей не удалась. Это не было то нервное, чуткое существо, которое Тургенев выражает словами Лежнева о Покорском: “Точно в затхлой и запущенной комнате раскупорили забытую склянку с духами”.

     <…> Г‑жа Гельцер сразу взяла слишком мрачный, замученный тон, который испортил все дело. Неудачен был и грим артистки, может быть, верный этнографически, но неудовлетворительный в смысле художественном.

     И образ этого поэтического создания, этой феи чердака, немного Миньоны, немного Неточки Незвановой — пропал» («Новости дня», 22 сентября 1901). [↑](#endnote-ref-322)
337. Среди критиков существовало и противоположное мнение о задаче, поставленной Художественным театром и ее осуществлении. Так, критик Не фельетонист <Н. М. Ежов> писал: «Исполнение драмы Ибсена не вполне удалось труппе модного театра. Сама “Дикая утка” нечто хмурое, скучно-монотонное. {530} Пьеса не может назваться вполне символической. Если выкинуть дикую утку с чердака Экдаля или переменить название пьесы, тогда символического останется очень мало или почти ничего. Игра артистов особенно во время первых актов была такая же монотонная и тяжелая. Ум, старание, обдуманность оказались налицо, но чего-то не хватало. Чего же именно? Не хватало талантливости, увлечения, выразительной силы. Впрочем, мудрено дать яркие образы там, где не из чего их взять. Что такое “Дикая утка”? Ряд картин житейской прозы, преисполненной мелкой лжи, обманов, маленьких страстей и пошлого семейного счастьица, основанного на той же лжи» («Новое время», 22 сентября 1901). [↑](#endnote-ref-323)
338. Родина Ибсена — Норвегия, город Шиен. [↑](#endnote-ref-324)
339. Неуспех «Дикой утки» предполагал К. С. Станиславский еще во время репетиций. В письме к М. П. Лилиной от 15 сентября 1901 года он пишет: «Сегодня была генеральная “Утки”. Прошла недурно, но в целом, кажется, пьеса будет скучна» (КС‑9. Т. 7. С. 424). [↑](#endnote-ref-325)
340. Выпущен пересказ содержания пьесы. [↑](#endnote-ref-326)
341. Речь идет о сокращении сцены разговора г‑жи Сербю с Гиной (4‑е действие), где раскрывается противоположное воззрение этих женщин на необходимость искренности в отношениях супругов.

     И. Н. Игнатов и другие критики не согласны с сокращением этой сцены. По мнению А. И. Введенского, «из дорогого ожерелья, в котором каждый камень играет своим цветом, этим была вынута именно та тонкая шелковинка, на которой все держалось, хотя и слабо. И вот камни рассыпались, и зрителям приходилось лишь переходить от одного к другому, если угодно, любоваться ими, каждым в отдельности» («Новости», 24 сентября 1901). [↑](#endnote-ref-327)
342. Премьера спектакля «Три сестры» состоялась в Москве 31 января 1901 г., в первый раз в Петербурге — 28 февраля того же года. [↑](#endnote-ref-328)
343. Тридцатое представление в то время было большой редкостью в театрах, спектакли шли всего не сколько раз и часто один сезон. [↑](#endnote-ref-329)
344. Имеется в виду помещение театра «Эрмитаж» в Каретном ряду. По мнению Вл. И. Немировича-Данченко, это было плохое здание. [↑](#endnote-ref-330)
345. Имеются в виду пирожки булочной Д. И. Филиппова на Тверской улице. [↑](#endnote-ref-331)
346. *Иванов Иван Иванович*, историк, литературный и театральный критик. О нем см. сезон [1904 – 1905, № 3.](#_Toc202263338) [↑](#endnote-ref-332)
347. Такой взгляд на пьесу А. П. Чехова высказывали некоторые рецензенты, в том числе Я. А. Фейгин («Курьер», 3 февраля 1901), Импрессионист <Б. И. Бентовин> («Новости», 2 марта 1901), в частности, писал: «В “Трех сестрах” чеховский пессимизм, по-видимому, достиг своего зенита». Это же мнение в более ранней статье о пьесе выразил и сам Л. Н. Андреев («Курьер», 4 февраля 1901). [↑](#endnote-ref-333)
348. Заушение — пощечины. [↑](#endnote-ref-334)
349. {531} *Яблоновский (Потресов) Сергей Викторович* (1870 – 1953), профессиональный театральный критик и журналист широкого плана, которого интересовали и социальные, и политические, и в особенности этические проблемы. Публицистика и театральная критика были органически переплетены в его творчестве. Начал печататься с середины 1890‑х годов в Ростове-на-Дону в газете «Приазовский край», с 1901 по 1918 годы работал в Москве в газете «Русское слово» и был одним из ее редакторов. В 1909 году вышел сборник его критических статей «О театре», часть которого посвящена МХТ.

     Он был приверженцем психологического реализма, поклонником традиций и классики. Спектакль рассматривал как сумму актерских работ и считал, что актер должен раствориться в герое, но позже переменил свое мнение и утверждал, что актер должен «уметь представить свою душу и иметь такую душу, которую бы стоило представить, — вот то, что требуется от актера» («Театр и искусство», 1904, № 8).

     В Художественном театре Яблоновский ценил связь новаторства с традицией русского реалистического искусства, но насмехался над увлечением художественников внешней характерностью, называл их «буйными сектантами». [↑](#endnote-ref-335)
350. Опущен разбор пьесы. [↑](#endnote-ref-336)
351. Это речи о смысле жизни и смерти в 4‑м действии пьесы: «Смерть, видите ли, возвышает. И в то же время, видите ли, гнет тебя к земле. И то, что заставляет пригибаться, оно в одно и то же время величественно и ужасно. Тогда мы это чувствуем и почти видим это и путем страданий делаемся, слышите ли, великими…»

     О смерти сына Арнольда Крамер говорит: «Все, что есть теперь в его лице, все это было в нем, я это чувствовал, я это понимал, знал это в нем, а ключа к этому кладу подобрать я не умел, не мог этого вызвать из глубины его души. А смерть, видите ли, это вызвала. А теперь сколько ясности в нем, она исходит от него, от его лица, и меня, слышите ли, влечет к этому свету, как обвороженную ночную бабочку. И вообще, слышите, таким ничтожным себя чувствуешь. Всю жизнь я был для него только наставником. <…> Может, я заглушил это растение. Может быть, я заслонил от него солнце» (БРЧ № 242). [↑](#endnote-ref-337)
352. В «Новостях дня» от 29 октября 1901 года один из рецензентов, предположительно Н. Е. Эфрос, пишет (без подписи): «Перед глазами прошла тихая, но страшная трагедия души, в которой доброе и злое, прекрасное и уродливое, талант и беспутство переплелись в жестокую сеть и привели к катастрофе». [↑](#endnote-ref-338)
353. *Боборыкин Петр Дмитриевич* (1836 – 1921), писатель, автор более ста романов, писал рецензии на спектакли МХТ. [↑](#endnote-ref-339)
354. Отсутствие у К. С. Станиславского вдохновения отмечено предположительно тем же Н. Е. Эфросом («Новости дня», 28 октября 1901): «У К. С. Станиславского старик Крамер, конечно, тщательно обдуман, снабжен, как всегда у этого артиста, характерными подробностями и всякими “тиками”; но он лишен цельности и, главное, выходит как-то скучным. Он мало заинтересовывает зрителя, не внятно говорит его уму и даже чувству. Г. Станиславский, — правильно или нет, — хочет дать Крамера прежде всего вдохновенного, способного на экстаз, осененного высшею красотою духа. Но эта вдохновенность не получалась, не увлекала зрителя. Выходило сухо, как будто неискренно и разрешалось лишь внешними приемами. Проникновенность больше сбивалась на монотонность. Особенно в большом финальном монологе, который проведен почти сплошь на одной низкой, немного хриплой ноте». [↑](#endnote-ref-340)
355. {532} Печатается третья часть Театральной хроники, посвященная спектаклю Художественного театра «Микаэль Крамер». [↑](#endnote-ref-341)
356. Опущено указание на игру Режан в роли Сабины Ревель. [↑](#endnote-ref-342)
357. В следующей рецензии в газете «Московские ведомости» от 12 ноября Введенский объясняет, что «во втором акте мы знакомимся с главным действующим лицом драмы, на котором она лежит всею своею тяжестью, Михаилом Крамером *(г. Станиславский)*. Мы видим его здесь, так сказать, в трех фазисах или в трех моментах его духовной физиономии. Он все время в продолжение второго действия остается на сцене, и мы имеем возможность рассмотреть его пристально.

     Прежде всего мы видим в нем сурового жреца искусства — так сказать, *сверххудожника*. Из уст его звучат уверенно и твердо высокие, насыщенные искренностью стремления и чувства, слова о *долге* и, в частности, высоком долге служителей искусства и науки: “Обязанности! Обязанности! Это главное! Только они делают из тебя настоящего человека, слышите ли? Понять жизнь во всем ее глубоком значении, а после этого, видите ли, можно, пожалуй, подняться и выше ее… Тут-то и выясняется, чего, собственно, стоит каждый из нас…” <…>

     Г. Станиславский с его суровостью, с его живыми и огненными словами при мертвенности движений бесподобен и производит неотразимое впечатление. Я уже говорил в свое время, что считаю именно этот момент кульминационным пунктом драмы».

     Далее автор пишет о том, как поставлен второй акт в Художественном театре: «Этот акт почти весь заполнен Михаилом Крамером. Лахман и Михалина остаются почти немыми и безмолвными слушателями возвышенной проповеди Крамера. Арнольд же, кажется, еще глубже уходит в скорлупу своего скрытничества, чем в разговоре с матерью: там он, по крайней мере, хоть огрызается и “дерзит”. Здесь же не позволяет себе и этого: только ужасная, сжигающая внутренняя борьба, совершающаяся в нем, дает о себе знать по воспаленному лицу, некоторым отрывочным словам и порывистым движениям уйти от отца, что называется “с глаз долой”. И вот, в этой-то удушливой атмосфере, неподражаемая в исполнении г‑жи Лилиной, Лиза Бенш, источник всех мук несчастного Арнольда, является прекрасным дополнительным аккордом: она оживляет своим щебетаньем мертвенную картину акта. Наивная, слегка недалекая, жеманная, но не лишенная и доли сознания своего достоинства как “дочери ресторатора”, Лиза Бенш ярко вырисовывается на серьезно-строгом, почти мрачном фоне картины» (Там же). [↑](#endnote-ref-343)
358. Почему он назван в переводе «Микаэль»? Это сугубая *безграмотность*: ведь «Микаэль» *итальянское*, а не *немецкое* имя. Мы еще поняли бы «Михаэль», но «Микаэль»! Для *Художественного* театра такая очевидная *бессмыслица* совершенно непростительна, также как и женское имя «Микалина», которое уж *ни в каком языке* не встречается! (Примеч. автора.) [↑](#footnote-ref-17)
359. Имеется в виду процитированная выше статья Ал. И. Введенского от 12 ноября 1901 года в газете «Московские ведомости». [↑](#endnote-ref-344)
360. Опущена та часть статьи, где автор признается в своем отрицательном отношении к театрам, на полненным рутиной, в полном разочаровании в современном искусстве театра, считая его неимоверно отставшим от бурно кипящей жизни. [↑](#endnote-ref-345)
361. Сокращен рассказ о двойственном отношении к Художественному театру, когда его одновременно осуждают и желают с ним сотрудничать. [↑](#endnote-ref-346)
362. Еще по время репетиции К. С. Станиславский отмечал в письме к З. С. Соколовой 7 сентября 1901 года: «“Крамер”, 2‑й акт, кажется, удается и произведет впечатление. Все дело в 4‑м, очень трудно и неловко сделанном у автора» (КС‑9. Т. 7. С. 421). [↑](#endnote-ref-347)
363. {533} Аналогия с известным сражением между войсками французов и русско-австрийской армией 20 ноября 1805 года под Аустерлицем, закончившимся одной из самых блестящих побед Наполеона. [↑](#endnote-ref-348)
364. Под «остроумными господами» Ракшанин имел в виду Н. Е. Эфроса. [↑](#endnote-ref-349)
365. Этой статье предшествовала рецензия Н. О. Ракшанина, основанная на его первом впечатлении от спектакля и подробно касающаяся исполнения главных ролей: «Роль Арнольда передается г. Москвиным с большой выразительностью. Этой ролью молодой артист показал, какое крупное дарование находится в его распоряжении и как мастерски умеет он им пользоваться, хотя, может быть, он и не создан для ролей иностранного репертуара. Дарование Москвина — это чисто русское сценическое дарование. Я, может быть, не сумею объяснить почему это так, но в самых звуках его голоса, в его манере выражать душевные страдания заключается нечто именно русское, особенно приложимое для ролей отечественного репертуара. <…> Фигура Арнольда, поставленная рядом с фигурою Михаила Крамера, производит потрясающее впечатление и все время звучит полным трагизма протестом, то есть дает именно то, что требуется по замыслу Гауптмана» («Московский листок», 2 ноября 1901). [↑](#endnote-ref-350)
366. В этой же рецензии Ракшанин говорит: «Г. Станиславский является бесспорно сейчас единственно русским актером, способным *дать* Михаила Крамера, эту необыкновенно отчетливо отлитую фигуру <…>. Гауптман позаботился в замечательной ремарке дать вполне определенные физические его контуры. <…> И г. Станиславский прекрасно это понял, дав с внешней стороны фигуру до педантизма согласную с внешним замыслом Гауптмана». В фигуре Станиславского — Крамера все находится в «трогательном единстве» с внутренним содержанием героя: «… с его душою, с его умом, его жизнью, обстановкой. <…> В полнейшем единении с сухостью, даже, может быть, и с некоторой ходульностью фигуры находится и тон артиста, в котором почти отсутствуют нежные ноты <…>» [↑](#endnote-ref-351)
367. «Высокой степени совершенства достигает исполнение г‑жой Лилиной роли Лизы Бенш. С каждым новым выходом этой замечательной артистки обнаруживаются все новые и новые стороны ее дарования: все кажется доступным и все кажется по плечу этой удивительной художнице! Она в высокой степени обладает искусством перевоплощения, а голос ее, нежный, подвижный и разнообразный имеет в своем распоряжении все звуки человеческой души, все человеческие интонации, с малейшими оттенками и отклонениями. Роль Лизы Бенш в ее передаче — шедевр сценического искусства», — писал Н. О. Ракшанин («Московский листок», 2 ноября 1901). [↑](#endnote-ref-352)
368. *Андреевский Сергей Аркадьевич* (1847/8 – 1918), поэт, литературный критик, известный адвокат.

     По мнению А. Ф. Кони, он «занял бесспорно одно из виднейших по талантливости мест в адвокатуре». В 1891 году вышли отдельной книгой «Защитительные речи» Андреевского. А. П. Чехов считал его «неотразимым диалектиком» и писал о его речах: «В них я ищу, во-первых, художественных достоинств, искусства, и, во-вторых, того, что имеет научное или судебно-практическое значение» (Чехов. Письма. Т. 4. С. 335).

     С. А. Андреевский был прототипом для героев произведений П. Д. Боборыкина, Д. С. Мережковского и М. Горького.

     Литературная деятельность Андреевского была посвящена поэзии, вышло несколько сборников его стихов, художественные переводы и критические статьи по вопросам литературы и театра. Печатался в журналах «Жизнь и искусство», «Вестник Европы», «Русская мысль».

     Литературный анализ у Андреевского неотделим от изучения личности писателя, «душевной индивидуальности» общественных идеалов художника.

     Увлечение Художественным театром заставило Андреевского выступить с открытым заявлением в его поддержку. В ноябре 1901 года он прочитал доклад в Русском литературном обществе в Петербурге — «Театр молодого века», который послужил основой к опубликованным им статьям.

     {534} Андреевский писал К. С. Станиславскому 6 января 1902 года: «Душевно рад, что мне удалось быть верным истолкователем Вашей деятельности, — тем более, что я писал свою заметку наугад, руководствуясь только впечатлениями от двух спектаклей.

     Не могу опомниться от удивления, что Вы уже успели достигнуть того, что Ваш театр дает теперь! Через какую борьбу Вы должны были пройти… О, конечно, немало испытаний предстоит еще впереди! Но Вы находитесь на верной дороге. Быть может, Вы замечали, что я связываю Вашу реформу с постепенным обновлением в будущем и самой драматургии, то есть репертуара. Но это такой сложный вопрос, что я остерегся углубляться в него, дабы не увеличивать споров вокруг Вашего нового дела.

     <…> В Петербурге у Вас много сторонников — среди самых правдивых ценителей искусства.

     Благодарю Вас за письмо. Оно меня тронуло. Неужели Вы до сих пор не встретили простого искреннего сочувствия?..» (КС № 7033). [↑](#endnote-ref-353)
369. «Дядя Ваня» и «Три сестры» шли в Петербурге 19 и 28 февраля 1901 года. [↑](#endnote-ref-354)
370. Базаров и Одинцова — герои романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». [↑](#endnote-ref-355)
371. В Художественном театре были установлены новые правила: не выходить актерам на аплодисменты по ходу действия. Позже Вл. И. Немирович-Данченко так объяснял это, считая такие выходы «вредной, расстраивающей художественное впечатление рутиною». Он понимал, как «артисту важна его связь со зрителем, ему драгоценно, что зритель реагировал на его исполнение. В этом — высшая радость актера. И он тем более ею дорожит, что она единственная, потому что творчество актера эфемерно» (Из беседы Вл. И. Немировича-Данченко с сотрудником газеты «Столичное утро», 10 октября 1907). [↑](#endnote-ref-356)
372. *Гюго Виктор Мари* (1802 – 1885), французский писатель, поэт, теоретик романтического театра и его ведущий драматург.

     *Сарду Викторьен* (1831 – 1908), французский драматург, автор легких, веселых комедий, близких к водевилю.

     *Дюма Александр* (1802 – 1870), французский романист и драматург. [↑](#endnote-ref-357)
373. *Рид Майн Томас* (1818 – 1883), английский беллетрист.

     *Понсон дю Террайль Пьер Алексис* (1829 – 1871), французский писатель, автор полицейских и псевдоисторических романов. [↑](#endnote-ref-358)
374. Очевидно, автор имел в виду фельетон В. М. Дорошевича «Сектанты», опубликованный в газете «Россия» 1 марта 1901 года. [↑](#endnote-ref-359)
375. К. С. Станиславский впервые поставил пьесы М. Метерлинка в сентябре 1904 года: «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри». [↑](#endnote-ref-360)
376. *Мюссе Альфред де* (1810 – 1857), французский писатель, драматург, поэт; его пьесы насыщены трагическим мироощущением. [↑](#endnote-ref-361)
377. Н. Е. Эфрос намекает на профессиональную юридическую деятельность С. А. Андреевского в качестве адвоката и его параллельные занятия поэзией и литературной критикой. [↑](#endnote-ref-362)
378. Тимпаны — музыкальные инструменты: медные тарелки или литавры. [↑](#endnote-ref-363)
379. {535} Опущено рассуждение о стремлении к истине, основанное на известном афоризме Лессинга: «Если бы Господь Бог держал в одной руке своей саму истину, а в другой стремление к ней и представил бы человеку на выбор то или другое, то человек, непременно, выбрал бы стремление к истине».

     Далее автор называет и дает характеристики разным категориям мечтателей: утописты, иллюзионисты, ищущие забвения от невзгод и горестей жизни. [↑](#endnote-ref-364)
380. Вл. И. Немирович-Данченко считал немецкого философа Артура Шопенгауэра (1788 – 1860) до вольно «мрачным», но вместе с тем ставящим на первое место здоровье человека (ИП. Т. 1. С. 250). [↑](#endnote-ref-365)
381. М. Ф. Андреева играла роль Веры Кирилловны Старочеркасовой. Критики очень противоречиво оценивали ее исполнение. [↑](#endnote-ref-366)
382. Немирович-Данченко понимал неуспех своей пьесы и в начале июля 1902 года объяснял причину этого в письме к А. М. Горькому: «По отзыву большинства, пьеса мне не удалась совсем. Структура признана тяжелой, главное лицо — сочиненным, главные мысли — мертвенно туманными. Прием пьесы как в Москве, так и в Петербурге был всегда какой-то качающийся. Два‑три шумных и горячих спектакля не изменили общей картины неуспеха. Не изменили этой картины и огромные сборы <…>. То, что пьеса не понята, я, конечно, ставил в вину только самому себе» (ИП. Т. 1. С. 264 – 265). [↑](#endnote-ref-367)
383. М. А. Самарова играла роль Занковской. [↑](#endnote-ref-368)
384. Сокращено рассуждение о нелогичности характера Занковской в пьесе. [↑](#endnote-ref-369)
385. Прямо противоположное мнение об идейной направленности пьесы Вл. И. Немировича-Данченко вынес Н. Е. Эфрос. В статье о ней («Новости дня», 27 декабря 1901) он отмечал, как его поразил образ Костромского тем, что в нем выразилась перемена мировоззрения самого автора. Если в прежней пьесе «Цена жизни» Немирович-Данченко воскрешал героиню, уводил ее от самоубийства, то теперь он разделяет духовную катастрофу нового своего героя, Костромского, его уход от действительности в мечту. «Откуда такая катастрофа? — спрашивает Эфрос. — Это вовсе не праздный вопрос. Если автор болел ею сам, про себя — другое дело. Даже больше, кто вправе глядеть в чужую душу, разгадывать ее тяжелые загадки?.. Но катастрофа, вернее, ее печальные результаты отражены в драме, они брошены в публику. Их рекомендуют как художественное резюме авторских наблюдений и дум. “Бегите от жизни!” — раздается со сцены, проводится в общественное сознание. И я уже вправе, я обязан спросить: откуда катастрофа, где обоснование этого вывода? С этим играть нельзя. Конечно, если автор не считает своего произведения только игрушкой».

     Позднее сам Немирович-Данченко признавал, что недостатком пьесы было отсутствие в ней «отношения автора к поставленной теме». В пору писания пьесы он еще не мог ответить, на чьей стороне истина в «конфликте между житейской прозой и оторванной от жизни лирикой» (Немирович-Данченко Вл. И. <История моей драмы «В мечтах»>, Н‑Д № 7261).

     Попытка доказать, что «дело не в счастье, а в стремлении к нему», как понимал задачу автора другой критик, — бо — <С. Б. Любошиц> («Новости дня», 24 декабря 1901), по его впечатлению, расплылась «в какое-то туманное ничто».

     Поиски и трудности Немировича-Данченко при написании пьесы раскрыл П. М. Ярцев («Театр и искусство», 1902, № 1): «Строй души автора, мучительная потребность найти соответствие между жизнью и мечтой, реализовать мечту — требовала от него пьеса “Около жизни”, ближе, совсем близко к жизни. Он не мог примирить возникшие противоречия и, не возвысившись только, а совсем приподнявшись над сферою жизни, дал пьесу “В мечтах”.

     Только признав высказанные предположения, возможно разобраться во впечатлениях от пьесы и оценить ее». [↑](#endnote-ref-370)
386. О. Л. Книппер играла роль Широковой. [↑](#endnote-ref-371)
387. {536} М. П. Лилина играла роль Юлии Сергеевны. [↑](#endnote-ref-372)
388. В. И. Качалов играл роль князя Старочеркасова. [↑](#endnote-ref-373)
389. К. С. Станиславский играл роль Костромского. [↑](#endnote-ref-374)
390. А. Л. Вишневский играл роль Бокача. [↑](#endnote-ref-375)
391. *Ашкинази Владимир Александрович* (1873 – 1941), журналист, фельетонист, переводчик, театральный критик. Учился в Петербурге, затем в Париже, Цюрихе, Берне, изучал историю искусств и право. С 1896 года в газете «Новости дня» вел обзор событий литературы и театра под заголовком «Кстати». Сотрудничал в изданиях по вопросам сцены: «Театр и искусство», «Театральная Россия». Выпустил ряд сатирических сборников, что творчески сближало его с Литейным театром и театром «Кривое зеркало», где в репертуаре были его скетчи. С сентября 1918 года работал в издательстве «Всемирная литература», в 1926 году эмигрировал и жил в Париже. Отличался большой неприязнью к Художественному театру, подвергал его постановки и творческий уклад постоянному осмеянию.

     В день появления в печати фельетона Пэка Вл. И. Немирович-Данченко писал Н. Е. Эфросу, редактору газеты «Новости дня»: «Николай Ефимович! Я никогда не читал о себе ничего подобного пародии Пэка, напечатанной в Вашей газете. Я не верил глазам своим. Никакие положения не могут оправдать Вас в том, что Вы не остановили этого невероятно возмутительного оскорбления мне и всему Художественному театру. Поэтому считаю наши отношения совершенно и навсегда конченными. *Вл. Немирович-Данченко*» <24 декабря, утро> (КП 16573).

     Вечером он послал Н. Е. Эфросу второе письмо: «Прошел день. Чувство обиды, точно тебе кто-то ни за что ни про что наплевал в лицо, а друзья только улыбнулись при этом, — это чувство несколько улеглось. Сейчас, в свободное время я взял газеты, чтобы перечесть статьи о моей пьесе, которые не успел раньше прочесть внимательно. Прочел Вашу статью и, по обыкновению, почувствовал Ваш мягкий, симпатичный талант, к которому меня всегда притягивало. Я вспомнил Вас самого. И мне стало жаль тех отношений, которым я утром поспешил нанести удар своей запиской. Мне жаль этих отношений и досадно, что меня заставили потерять их.

     И чем больше я следил (в Вашей статье) за тем, как чутко отзываетесь Вы на нежнейшие стороны души, тем более не мог понять, как с этой чуткостью не видеть, что Пэк бросает возмутительный, ничем не оправдываемый, исключительно незаслуженный плевок. Не может быть, конечно, чтобы Вы не подумали о той боли, какую этот плевок нанесет мне и самой правде. И мне захотелось верить, что Вам самому напечатание этой статьи стоило не дешево.

     А между тем из последних лет я припомнил два обстоятельства, когда я отстранял от Вас обиды, рискуя принять их на себя. Может быть, я смотрю на Вас неизмеримо лучше, чем Вам кажется, и дорожил нашими отношениями, установившимися, как мне казалось, на взаимной симпатии и к характерам и к дарованиям нашим, — более чем Вы. И поэтому ждал от Вас более мужественного отпора тому, что не могло не оскорбить эти отношения…

     Но к этой досаде примешивается, повторяю, искреннее сожаление, что я поторопился написать сегодняшнюю записку. Людей, заслуживающих симпатии, людей, к которым влечет, — так мало. Грустно бывает разрывать с ними.

     А Вам не жаль? *Вл. Немирович-Данченко*» (КП 16577).

     Сам Н. Е. Эфрос написал о «В мечтах» две статьи («Новости дня», 23 и 27 декабря 1901). Первую из них посвятил разбору новой пьесы Вл. И. Немировича-Данченко, считая ее неудачной попыткой соединить два разных драматургических замысла: «пьеса-жанр» и философская «драма идеи и чувств».

     {537} «Я читал новую драму Вл. И. Немировича-Данченко дважды, с довольно большим промежутком. И я уже не мог разделять восторгов, которые видел вокруг себя на премьере, я был их лишен. <…> Новая пьеса г. Немировича-Данченко не терпит пристального вглядывания в нее. Она умеет завладеть вниманием быстро, но не надолго. Она промелькнула во всей пестроте своих элементов, с грохотом двух первых актов, с мягкою задушевностью двух последних, обдала настроением, тронула какие-то струны, сорвала с них какие-то звуки… Не нужно к ней возвращаться. Возврат неразлучен с разочарованием. Все поблекло. Остались ноты, исчезла мелодия; те же элементы, нет целого. Потому что все интересное лежит на поверхности пьесы, глубина ее почти пуста. Потому что “В мечтах” — очень хорошая фальсификация глубокой пьесы, но не глубокая пьеса». [↑](#endnote-ref-376)
392. «Аника-воин» — так называлось произведение поэта Костромского, героя пьесы Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах». [↑](#endnote-ref-377)
393. Дюшар — магазин модной одежды. [↑](#endnote-ref-378)
394. Федферн — магазин модной одежды. [↑](#endnote-ref-379)
395. Мюр и Мерилиз — универсальный магазин на Театральной площади, позднее ЦУМ. [↑](#endnote-ref-380)
396. *Клюкин Максим Васильевич*, детский писатель, издатель. Умер в начале 1920‑х годов в Ярославской губернии. [↑](#endnote-ref-381)
397. Это щекотливое положение, что автор пьесы является одновременно руководителем театра, рассмотрел в своей статье «Несвободное творчество» —бо— <С. Б. Любошиц> («Новости дня», 24 декабря 1901). Он писал: «Художественный театр достиг неслыханного успеха, его сразу охватила атмосфера любви, симпатий и восторгов самой интеллигентной публики. Его влияние стало сказываться на всех лучших русских сценах, — он занял боевое положение, он сказал свое слово и в области постановки, и в области режиссерства, и в репертуаре…

     Но ни разу на сцене этого театра не ставили ни одной пьесы драматурга, стоявшего во главе дела.

     Затем распространился слух, что Вл. И. Немирович-Данченко пишет пьесу для своего театра.

     Сменялись слухи о ее содержании, о времени ее постановки. В печати появлялись сообщения о ее названии, эти предполагаемые названия несколько раз изменялись.

     Вл. И. Немировича-Данченко окружали те же напряженные ожидания, которые окружали поэта Костромского на юбилейном обеде…

     Среди этого напряжения, у всех на виду, на своем боевом посту писал г. Немирович-Данченко свою пьесу.

     Нужно было обладать большой художественной самоуверенностью, той тайной непоколебимой веры в себя, которая дается лишь исключительным художникам, чтобы при таких условиях сохранить полную свободу и независимость творчества.

     У автора пьесы “В мечтах” этой веры в себя, в силы своего творчества, — не хватало.

     Он поддался влиянию окружающих его ожиданий и очень уж постарался не обмануть этих ожиданий.

     И публика — каков бы ни был внешний успех пьесы — почувствовала, что эта пьеса — не продукт свободного, независимого творчества.

     <…> Автор считал себя обязанным дать как можно больше, отозваться и на чеховскую грусть, и на ибсеновский пессимизм, и на новые мрачные и едва ли искренние веяния с их лозунгом: в сторону от жизни… И вместо продукта свободного и независимого художественного творчества получилось очень эффектно сделанная, но невыдержанная пестрая драматическая выдумка, на подкладке весьма модной, но едва ли искренней и, во всяком случае, весьма сомнительной и неясной философии, философии “для немногих”. <…>» [↑](#endnote-ref-382)
398. {538} *Зудерман Герман* (1857 – 1928), немецкий писатель, драматург, его пьесы шли в театрах Москвы и Петербурга. [↑](#endnote-ref-383)
399. Очевидно, автор имеет в виду Э. Золя, Э. Брие, Ж. Ансе, А. Доде, А. Бека, Э. Гонкура. [↑](#endnote-ref-384)
400. Опущена мысль о несовершенстве пересказа художественного произведения. [↑](#endnote-ref-385)
401. Опущен рассказ об инсценировке романа Ф. М. Достоевского «Идиот». [↑](#endnote-ref-386)
402. Опущено рассуждение о том, как жанровая картина оттеняет в пьесе философскую суть. [↑](#endnote-ref-387)
403. Удачная постановка массовых сцен, хотя и не спасшая спектакль, отмечалась некоторыми критиками особо. «Поставлена новая пьеса с редкою роскошью. Декорация второго акта, изображающая зал с колоннами в ресторане “Эрмитаж”, — точная копия с оригинала; планировка групп в первом акте, мастерское распределение сцены показывает опытную руку режиссеров — Станиславского и Санина», — писал П. <С. В. Животовский> в «Биржевых ведомостях» 22 декабря 1901 года. «Постановку драмы “В мечтах” я должен назвать без всякого преувеличения триумфом сценической постановки, — считал Я. А. Ф‑ин <Я. А. Фейгин> — В особенности в этом отношении блестяще выполнен второй акт — картина юбилейного обеда в большом ресторане. То, о чем мы могли помышлять только “в мечтах”, талантливые режиссеры театра претворили в действительность. И как цельно, художественно, картинно разработана каждая мелочь, каждая деталь постановки» («Курьер», 23 декабря 1901). [↑](#endnote-ref-388)
404. *Режан Габриэль* (Габриэль Шарлотта Режю; 1856 – 1920), французская актриса. Творчество Режан было близко реалистическим исканиям современных ей драматургов. [↑](#endnote-ref-389)
405. А. А. Санин исполнял роль Алфеева. [↑](#endnote-ref-390)
406. Очевидно, В. А. Ашкинази был ознакомлен с документом о реорганизации Товарищества МХТ, так как сведения, приведенные в его статье, очень точны. Действительно, со следующего сезона дело Московского Художественного театра переходило на три года в ведение особого Товарищества, которое называлось «Товарищество деятелей», и был принят «Устав Товарищества деятелей Московского Художественного театра» (1902, январь-февраль) и «Условие» между пайщиками сроком на три года с 1 июля 1902 по 1 июля 1905 года. [↑](#endnote-ref-391)
407. В. И. Качалов в это время еще не был членом Товарищества. В «Условии» нет ни его фамилии, в качестве участника, ни его подписи, хотя во всех печатных изданиях упоминается его имя. [↑](#endnote-ref-392)
408. Против состава возражал А. П. Чехов, он писал 10 февраля О. Л. Книппер: «Немировичу я написал, что театр на паях — это хорошо, но устав ни к черту не годится. Почему пайщиками Стахович, я, а нет Мейерхольда, Санина, Раевской? Нужны тут не имена, а правила: нужно установить, чтобы пайщиком делался всякий, прослуживший не менее 3 или 5 лет, всякий, получивший жалованье не меньше такой-то цифры. Повторяю, нужны не имена, а правила, иначе все полетит» (Чехов. Письма. Т. 10. С. 192 – 193). [↑](#endnote-ref-393)
409. Позже переименован в Камергерский переулок; здание было открыто 25 октября 1902 года спектаклем «Мещане». [↑](#endnote-ref-394)
410. В это время Художественный театр находился в Каретном ряду, в помещении театра «Эрмитаж». [↑](#endnote-ref-395)
411. 12 февраля 1902 года А. А. Санин и В. Э. Мейерхольд официально известили дирекцию о своем уходе из театра. Решено было просить их остаться, однако заявления не были взяты ими обратно. Е. М. Мунт, М. Л. Роксанова, А. С. Кошеверов и А. В. Абессаламов тоже ушли, так как были забаллотированы на заседании пайщиков. [↑](#endnote-ref-396)
412. Вл. И. Немирович-Данченко писал К. С. Станиславскому в мае 1902 года «<…> *выпускать Сани на из театра нельзя*. <…> Такого работника, как он, *нету и не будет*. Мы потеряем *огромную* закулисную силу! <…> Мы отдадим другому театру одну из самых ценных наших сил» (ИП. Т. 1. С. 247). Немирович-Данченко {539} считал, что по чутью к «истинно талантливому» и «по широте жизненных взглядов» Санину нет равных.

     Позже, в 1910‑е годы возникали мысли о возвращении Санина в Художественный театр, но состоялось это лишь осенью 1916 года и было связано с надеждой на постановку «Собачьего вальса» Л. Н. Андреева. Однако постановка не была осуществлена. Санин принял участие и в других неосуществленных постановках: «И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого, «Роза и Крест» А. А. Блока.

     В 1919 году А. А. Санин ушел из МХТ и уехал за границу, где ставил русские оперы и имел большой успех как режиссер. Жил во Франции и Италии. [↑](#endnote-ref-397)
413. Имеется в виду новая реорганизация МХТ в «Товарищество деятелей Художественного театра». [↑](#endnote-ref-398)
414. Об этой наметившейся трещине писал Вл. И. Немирович-Данченко в письме к О. Л. Книппер-Чеховой в июне 1902 года из усадьбы Нескучное: «Не чувствуете ли Вы, что по тому общему художественному направлению, которым заражены Вы, я, Ваш муж, Алексеева Мария Петровна, Алексеев, когда он находится в нашей власти, Москвин и т. д., что по этому направлению, разлившемуся по всему нашему театру, начали пробегать, прорезывать его, заслонять разные вот этакие течения, — то тихомировские, то громовские, то мейерхольдовские, то желябужски-раневские?

     Я не осуждаю. Это все обнаруживает жизнь и кипение ее. Я только констатирую. Если взять первые два сезона нашего театра и теперешнее настроение, то мы увидим, что четвертый акт “Штокмана”, “Мещане”, Андреев со Скитальцем, великопостные аресты и дюжина пива, с другой стороны, как-то вытеснили тот колорит душевности и лиризма, поэзии добра и мира, которые окутывали театр раньше. Этим столкновением двух мировоззрений воспользовались рутина, с одной стороны, и энергично коммерческое направление, с другой, — представителями последнего резко выступают Морозов и милый Вишневский.

     <…> Искание везде близкой нашим душам поэзии создало наш театр, так ярко и определенно выразившийся в постановке “Трех сестер”. На этом наступила точка. С тех пор мы точно мечемся, точно нам надоела наша собственная душа. Что-то ворвалось и потребовало шума и трезвона. И мы испугались и затихли, а кто-то и что-то начало шуметь вокруг нас. И мы как будто задаем себе вопрос, “а не уступить ли нам дорогу другим?” И если мы уступим, — мы будем преступные, слабовольные!» (ИП. Т. 1. С. 259 – 260).

     На эту же тему Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Я провел много времени и очень много передумал о нашем театре, подведя всесторонние итоги четырех лет. И пришел к чрезвычайно важным, по-моему, выводам» (Там же. С. 261). Эти выводы он изложил в письме-записке к членам Товарищества МХТ (Там же. С. 292 – 302). [↑](#endnote-ref-399)
415. Кифа Мокиевич — персонаж поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». [↑](#endnote-ref-400)
416. Имеется в виду Савва Тимофеевич Морозов, который с основания Художественного театра взял на себя все материальные заботы по театру. [↑](#endnote-ref-401)
417. *Морозов Савва Тимофеевич* (1862 – 1905), мануфактур-советник, потомственный почетный гражданин, купец 1‑й гильдии. Окончил естественное отделение Московского университета. Учился химии в Кембридже. Крупный торгово-промышленный деятель. [↑](#endnote-ref-402)
418. *Мамонтов Савва Иванович* (1841 – 1918), крупный промышленник, меценат, известный русский театральный деятель. Учился в Горном институте в Петербурге, затем на юридическом факультете в Московском университете.

     В 1885 году открыл Московскую частную русскую оперу. [↑](#endnote-ref-403)
419. Сокращено рассуждение о «новом поколении купечества». [↑](#endnote-ref-404)
420. С. Т. Морозов очень много работал на стройке нового здания Художественного театра. К. С. Станиславский писал, что он «в летние дни посвящал все свое свободное время пробам театрального освещения. {540} С начала сезона сделался главным заведующим электрической частью и поставил ее на достаточную высоту» (КС‑9. Т. 1. С. 317). [↑](#endnote-ref-405)
421. Имеется в виду только что принятый новый «Устав Товарищества Художественного театра». Не удовольствие вызвал параграф 17, где решающая роль отводилась С. Т. Морозову: «Порядок и распре деление занятий среди членов правления и равно управление хозяйственной частью могут быть изменены только по постановлению собрания большинством голосов, но с непременного согласия на сей предмет С. Т. Морозова. Если же С. Т. Морозов не найдет возможным изменить существующего порядка, то таковой должен оставаться в силе даже вопреки постановлению собрания». Это не нравилось многим и особенно Вл. И. Немировичу-Данченко, о чем он пишет А. П. Чехову: «Условие вообще выработано самим Морозовым, а сосьетеры не больно спорили. И даже по поводу 17 параграфа я возбудил горячие споры и отказался принять его. Но, несмотря на то, что все соглашались со мной, при баллотировке я остался одиноким» (ИП. Т. 1. С. 245). [↑](#endnote-ref-406)
422. *Гней Марций Кориолан* — римский патриций, лишивший плебеев их прав, за что и был изгнан из Рима. Персонаж трагедии Шекспира «Кориолан». [↑](#endnote-ref-407)
423. Сокращено рассуждение автора о пьесе Н. М. Минского «Альма». [↑](#endnote-ref-408)
424. Другой петербургский критик, Б. И. Бентовин, высказал противоположное мнение об игре К. С. Станиславского: «У автора имеется точное описание не только наружности Крамера, но также и некоторых его духовных черт. С редкой добросовестностью и проникновением г. Станиславский воспринял все это. Между тем такое восприятие, надо сознаться, представляет громадные трудности. Автор заканчивает свои ремарки следующей фразой: “По виду — это в высшей степени выдающаяся, своеобразная, на первый взгляд скорее отталкивающая, чем привлекательная личность”. Мне кажется, предъявлять подобное требование к исполнителю — это скорее всего авторский каприз. Крамер — это человек чистой души, верного служения долгу… И вдруг его наружность должна быть “отталкивающей”!!! Велика заслуга г. Станиславского: как это ни странно — при отталкивающей наружности он с первого момента сумел стать глубоко симпатичным… Даже необходимая для этой роли (опять-таки по замыслу автора) некоторая сухость тона не могла разрушить того глубокого сочувствия, которое испытывает зритель к светлой личности Крамера… Но есть моменты, где кажущаяся сухость эта согревается страданием духовным. Это — конец объяснения Микаэля с Арнольдом (2‑е действие) и заключительная сцена перед трупом сына. Здесь г. Станиславский прямо бесподобен. Весь он охвачен какой-то жаждой духовного общения, жаждой всепрощения; он ищет отклика своей смятенной душе, и это горящее страстью желание невольно передается зрителю…» (Импрессионист <Б. И. Бентовин>, Московские гастролеры. Микаэль Крамер, «Новости и Биржевая газета». СПб., 14 марта 1902). [↑](#endnote-ref-409)
425. *Мунт Екатерина Михайловна* (1875 – 1954), артистка, ученица Вл. И. Немировича-Данченко по Музыкально-драматическому училищу Московского филармонического общества. В труппе МХТ с 1898 по 1902 год. Из‑за болезни М. П. Лилиной играла на гастролях роль Лизы Бенш. У М. П. Лилиной была боязнь сцены, которая особенно обострилась в Петербурге. О. Л. Книппер писала А. П. Чехову: {541} «Она не может решиться играть, ее волнует сцена, с ней делается нервное состояние» (Переписка Чехова и Книппер. Т. 2. С. 368). [↑](#endnote-ref-410)
426. *Потоцкая Мария Александровна* (1861 – 1940), актриса, училась в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества. Играла в театре Корша в Москве, затем в Александринском театре. Особенно ей удавались роли женственных, изящных героинь в пьесах салонной развлекательной драматургии. [↑](#endnote-ref-411)
427. *Ашешов Николай Петрович* (1866 – 1923), журналист, писатель. Учился в Московском университете на физико-математическом, затем на юридическом факультетах. За участие в студенческих волнениях был выслан в Нижний Новгород. По окончании университета вел адвокатскую практику.

     В 1892 – 1893 годах начал литературную деятельность в петербургской газете «Русская жизнь», затем был секретарем и редактором «Самарской газеты», позже редактором «Нижегородского листка».

     В 1898 году вернулся в Москву, печатал передовые статьи в газете «Курьер», а с 1900 года жил в Петербурге, работал в газете «Северный курьер», печатался в журнале «Театр и искусство». Был знаком с М. Горьким, Вл. Г. Короленко; писал романы. [↑](#endnote-ref-412)
428. Печатается фрагмент, посвященный спектаклю. [↑](#endnote-ref-413)
429. В цензурованном экземпляре пьесы «Мещане» вычеркнуты слова Петра в 1‑м действии: «А я говорю “Россия” и чувствую, что для меня это звук пустой. И у меня нет возможности вложить в это слово какое-либо ясное содержание» (БРЧ № 421. С. 32).

     Что касается остального текста пьесы, то, судя по суфлерскому экземпляру, количество вымарок Ашешовым преувеличено. Вообще же он заблаговременно готовился к гастролям МХТ в Петербурге, попросив у О. Л. Книппер экземпляры пьес «Мещане» и «В мечтах». «Волею судеб, весьма благосклонных, мне придется рецензировать спектакли Художественного театра, — писал он ей. — Конечно, я очень рад этому и с величайшим удовольствием буду писать о том, что я так люблю…» (К‑Ч № 719). [↑](#endnote-ref-414)
430. *Баранов Николай Александрович*, артист МХТ с 1899 по 1903 год, начал участвовать в спектаклях, еще будучи учеником Музыкально-драматического училища Филармонического общества. Роль Тетерева в «Мещанах», сделавшая его знаменитым, была его пятнадцатою ролью. До этого он был занят в «Царе Федоре Иоанновиче» (Федюк Старков, Голубь-отец, гонец), в «Смерти Иоанна Грозного» (Салтыков, дворецкий, лабазник). Разнохарактерные маленькие роли Баранов исполнил в «Снегурочке», «Докторе Штокмане», «Дикой утке», «Микаэле Крамере», «В мечтах» — то есть был достаточно занят в репертуаре.

     После Тетерева в «Мещанах» он сыграл до своего ухода из МХТ еще старосту во «Власти тьмы» и Кривого Зоба в «На дне».

     Успех в Тетереве, с образом которого он, сам бывший певчий, так естественно слился, имея подходящие внешние черты и голос, сослужил Баранову плохую службу. Возомнив о себе, он далее не удовлетворился своим положением в театре, запил, позволял себе скандалы, лечился, но потом, совершенно сбившись с пути, исчез. Его короткие актерские слава и бесславие описаны Станиславским на страницах «Моей жизни в искусстве». [↑](#endnote-ref-415)
431. Речь идет о рецензии Г. в «Петербургской газете» от 27 марта 1902 года. [↑](#endnote-ref-416)
432. В опросе «10 величайших современников», опубликованном в газете «Новости дня» 17 апреля 1903 года, М. Горький занимает третье место после Л. Н. Толстого и Т. А. Эдисона. Из 947 человек, приславших письменные ответы, ему отданы 650 голосов. К слову, А. П. Чехов — на одиннадцатом месте (341 голос), а К. С. Станиславский получил всего 14 голосов, но все-таки обошел тех, кто остался в последней десятке. [↑](#footnote-ref-18)
433. Спектакль имел уникальную сценическую жизнь. С небольшими перерывами он был в последний раз сыгран 30 марта 1981 года (1739‑е исполнение) на сцене МХАТ СССР им. Горького.

     3 ноября 1987 года, сохраняя на афише имена своих первых постановщиков — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, «На дне» было возобновлено Т. В. Дорониной в МХАТ им. Горького (театр на Тверском бульваре, 22). [↑](#footnote-ref-19)
434. {542} Имеется в виду здание театра.

     Как широко известно, главный меценат Художественного театра, С. Т. Морозов, пайщик Товарищества МХТ и к 1902 году Председатель его Правления, предложил театру переехать из здания «Эрмитажа» (Каретный ряд) в так называемый Лианозовский театр в Камергерском переулке. Условие об аренде этого здания у Г. М. Лианозова он заключил 5 января 1902 года.

     Последующее условие о перестройке здания и предоставлении его в пользование Товариществу было первоначально заключено Морозовым на три года (1902 – 1905) и потом продлевалось его вдовой и наследницей З. Г. Морозовой до 1917 года. Тогда вновь учрежденное Кооперативное товарищество МХТ стало само арендовать здание у С. Г. Лианозова. По Декрету СНК от 26 августа 1919 года за подписью В. И. Ленина о национализации театров здание МХТ было национализировано.

     Потребность Художественного театра в более совершенном театральном здании, чем «Эрмитаж», была очевидна, и тут С. Т. Морозов явился союзником режиссеров К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Он приложил все усилия к его оснащению новейшей театральной техникой. Перестройка происходила по проекту архитектора Ф. О. Шехтеля, не взявшего с Морозова и театра денег за свою работу. Станиславский вспоминал: «Постройка театра была совершена в несколько месяцев. Морозов лично наблюдал за работами, отказавшись от летних каникул, и переехал на все лето на самую стройку. Там он жил в маленькой комнатке рядом с конторой, среди стука, грома, пыли и множества забот по строительной части» (КС‑9. Т. 1. С. 318). [↑](#endnote-ref-417)
435. Опущено окончание статьи, содержащее информацию о предполагаемом порядке выхода премьер: «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, «На дне» М. Горького, возможно, «Жильцов» С. А. Найденова. [↑](#endnote-ref-418)
436. Данная статья «Русских ведомостей» представляет собой наиболее обстоятельное описание нового здания Художественного театра, как с внешней, так и с внутренней стороны. Особую ценность придает описанию тот факт, что оно сделано на момент открытия здания, когда его еще ни разу не коснулись грядущие ремонты и переустройства.

     Из других информации о новом здании МХТ дополнительные сведения давали «Московские ведомости» (26 октября 1902). Они затронули историю самого здания, «в продолжении целого ряда лет служившего приютом сперва для Итальянской оперы, потом для коршевской труппы, драматической труппы г‑жи Горевой и феерии г. Лентовского и, наконец, для комедии-буфф гг. Дмитриева и Коднера, перешедшей затем к г. Омону». [↑](#endnote-ref-419)
437. {543} Одна из достопримечательностей Художественного театра — его Нижнее фойе рядом с партером, украшенное портретами. Оно одновременно — объект трепетного поклонения и ядовитых насмешек.

     К сожалению, не сохранилось какое-либо полное перечисление лиц, чьи портреты были помещены в фойе при его открытии. Наиболее авторитетный знаток здания МХАТ, Ф. Н. Михальский, писал: «До 1939 г. в фойе не было портретов актеров Художественного театра, кроме двух его основателей, а висели фотографии писателей и драматургов, чьи пьесы были в репертуаре, а также портреты крупнейших актеров московского Малого и петербургского Александринского театров. Этим как бы подчеркивалась преемственность искусства Художественного театра от лучших традиций русского театра XIX века. <…> В 1939 г. в Нижнем фойе были установлены бронзовые бюсты основателей театра работы скульптора Н. П. Гаврилова и помещены портреты лучших актеров и деятелей художественно-постановочной части, а также ведущей группы представителей второго поколения» (Дни и люди Художественного театра. М.: Московский рабочий, 1966. С. 50 – 51). В Музее МХАТ хранится чертеж предложенной Немировичем-Данченко развески портретов в 1939 году, выполненный его рукой.

     Непосредственные впечатления Михальского от портретной галереи начинаются с его прихода в МХТ инспектором в 1918 году. До этого времени обсуждалась тема развески в фойе портретов труппы (1908), но, очевидно, практического развития не получила, так как после смерти М. Г. Савицкой (1911) поднимался вопрос об ее портрете, который был бы уже выставлен в фойе, если бы была представлена действующая труппа. Как известно, Станиславский считал всякое представление публике фотографий артистов в жизни мешающим воспринимать их искусство на сцене. Немирович-Данченко полагал помещение портрета в фойе знаком действительных творческих заслуг. Он не соглашался, что основанием для портрета могут быть присуждаемые в советское время артистам звания.

     Возвращаясь к реакции на портретную галерею в момент ее открытия, нельзя не обратить внимания на иронический отклик А. Р. Кугеля в его журнале «Театр и искусство» (1902. № 44): «Возбуждает любопытство фойе театра, обращенное в некотором роде в портретную галерею или “пантеон бессмертных”. В число “бессмертных” попали и гг. Тимковский (!!) и Гославский (?!?). Пропущены, однако, г. Жданов, кн. Барятинский и г‑жа Свербеева. Из критиков увековечен наряду с Белинским и Аполлоном Григорьевым покойный Флёров. Последнее нужно рассматривать как проявление местного патриотизма…»

     Свидетельство Кугеля о наличии в фойе портретов Тимковского и Гославского известно только от него. Н. И. Тимковский, Е. П. Гославский, Л. Г. Жданов, В. В. Барятинский относились к современным репертуарным авторам, однако не к слишком сильным драматургам. Ни тогда, ни в последствии они не ставились на сцене МХТ.

     Критик С. В. Флёров был действительно близок Художественному театру, встретив поддержкой его сценическую реформу. Кого Кугель подразумевал под госпожой Свербеевой, установить не удалось.

     Кугелевская ироническая интонация получила блестящее продолжение в описаниях портретной галереи Независимого театра на страницах романа М. А. Булгакова «Записки покойника» («Театральный роман»).

     Пищу насмешкам давал как бы произвольный выбор лиц, удостаиваемых портрета. На самом деле он был подчинен сугубо внутритеатральной логике МХТ и тем являл собой неповторимость и своего рода программность. [↑](#endnote-ref-420)
438. Обставлять гримуборные было предложено сделать самим артистам. О. Л. Книппер писала А. П. Чехову: «Надо теперь заниматься устройством уборных, выдают по 75 р. — на это не разъедешься. На эти деньги надо купить драпировки, ковер, кушетку и кресло. Стол и шкаф с зеркалом дают» (Переписка Чехова и Книппер. Т. 2. С. 519). [↑](#endnote-ref-421)
439. Парафраз сочинения Н. В. Гоголя «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» от 25 мая 1836 года. Сам Гоголь, посылая «Отрывок» {544} С. Т. Аксакову, объяснял, что он является неотправленным письмом к А. С. Пушкину. Гоголь писал: «… Ревизор сыгран — и у меня на душе так смутно, так странно…» (Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1937. Т. 4. С. 464).

     Этот же мотив послужил для парафраза Н. Е. Эфросу в его рецензии на «Мещан» от 22 октября 1902 года в «Новостях дня». [↑](#endnote-ref-422)
440. «Мещане» — первая пьеса М. Горького, написанная специально для Художественного театра. Ее премьера состоялась в предыдущем сезоне, 26 марта 1902 года, на гастролях в Петербурге. Московская премьера «Мещан» была приурочена к открытию сезона в новом здании 25 октября 1902 года. [↑](#endnote-ref-423)
441. Детальный разбор постановки «Мещан» С. Яблоновский сделал в рецензии от 27 октября 1902 года в том же «Русском слове». Рассмотрев игру исполнителей всех ролей, он пришел к выводу, что, за исключением О. Л. Книппер (Елена) и А. Р. Артема (Перчихин), все они остались для него «Иксами, Игреками и Зетами», несмотря на попытки передать характерность образов. В самой постановке спектакля он заметил ряд промахов в показе быта. [↑](#endnote-ref-424)
442. Пьеса «Мещане» вышла из печати в издательстве «Знание» (СПб.) в марте 1902 года, накануне ее первого представления в МХТ во время петербургских гастролей. [↑](#endnote-ref-425)
443. Н. Е. Эфрос имеет в виду эпизод передачи доктору гонорара. Согласно режиссерскому плану К. С. Станиславского, он происходил так: «Петр выходит и сходится с доктором, который надевает паль то и калоши. Петр тем временем сует в конверт деньги за спиной у себя (это видно публике). При прощании Петр отдает конверт с деньгами, и доктор ловким, привычным жестом прячет конверт в карман брюк» (Режиссерские экземпляры. Т. 4. С. 231). [↑](#endnote-ref-426)
444. На протяжении всего второго акта Станиславский проводит параллельно основному действию линию жизни маляров, приносящих обои и краски. В третьем акте к ним присоединялись плотник, двое нищих, всего около пятнадцати персонажей для народных сцен, из коих лишь двое (баба и старичок) значились «по пьесе» (Там же. С. 181). [↑](#endnote-ref-427)
445. Н. Н. Литовцева и А. П. Харламов — вторые исполнители ролей Татьяны и Петра. На премьере «Мещан» в Петербурге первыми исполнителями были М. Л. Роксанова и В. Э. Мейерхольд, сыгравшие там все четыре спектакля перед своим уходом из МХТ. [↑](#endnote-ref-428)
446. Мы не останавливаемся на оценке пьесы, так как подробно говорили о ней в № 98 «Русск. вед.» (примеч. автора). [↑](#footnote-ref-20)
447. До начала работы МХТ над постановкой «Мещан» М. Горький довольно легкомысленно отнесся к истолкованию пьесы. На просьбу Станиславского дать авторские разъяснения он ответил: «Валяйте, как бог на душу положит» (Горький. Т. 28. С. 194). Когда же работа пошла, он к сведению прислал свой «взгляд на действующих лиц» (Там же. С. 219). Однако к этому времени толкование пьесы и характер будущего спектакля были уже заложены беседами Немировича-Данченко с исполнителями и репетициями Станиславского по его режиссерскому плану. [↑](#endnote-ref-429)
448. {545} С самого начала образ Нила оставался неясным Немировичу-Данченко и Станиславскому: следует ли его считать новым лицом современной жизни — заложником в ней будущего, или он станет таким же мещанином, с каким сейчас воюет только по молодости лет. Станиславский отказался играть Нила, потому что не знал, как совместить в этом образе «положительное» и «бытовое лицо» (Летопись К. С. Т. 1. С. 372). Следовательно, он придавал большое значение его социальной характерности. [↑](#endnote-ref-430)
449. Эти слова из роли Нила подверглись сокращению в суфлерском экземпляре пьесы. В режиссерском экземпляре К. С. Станиславского они оставлены. Однако в обоих экземплярах вычеркнуты после дующие за ними слова Нила, что было изначальным требованием цензуры. [↑](#endnote-ref-431)
450. Персонаж пьесы А. Н. Островского «Бедность не порок». Любим Торцов — разорившийся купец и пьяница, изгнанный из дома состоятельного брата Гордея. Униженный и опустившийся, он, однако, олицетворяет человека высоких нравственных начал и препятствует Гордею по расчету выдать замуж дочь за богатого старика. Любим Торцов — один из идейных образов в русской драматургии. [↑](#endnote-ref-432)
451. *Айхенвальд Юлий Исаевич* (1872 – 1928), историк, филолог, литературный критик, театральный обозреватель «Русской мысли». Преподавал в Университете А. Шанявского и других учебных заведениях. Переводчик Полного собрания сочинений А. Шопенгауэра, под влиянием учения которого об интуиции судил о театре. Придерживался идеи «искусства для искусства», считал, что сценическое воплощение обедняет литературный текст. Отсюда его полемические статьи «Отрицание театра» («Речь», 9 декабря 1912) и «Конец театра» («Студия. Журнал искусства и сцены», 1912, № 23).

     В 1922 году Айхенвальд был выслан из советской России, жил и преподавал в Берлине. [↑](#endnote-ref-433)
452. Речь идет об эмблеме «Чайки», впервые появившейся на занавесе Художественного театра (1902). Проект оформления занавеса принадлежит Ф. О. Шехтелю. [↑](#endnote-ref-434)
453. В библиографическом отделе «Русской мысли» (1902 г., кн. V) автору пришлось уже высказаться о «Мещанах». Так как с его стороны было бы самонадеянно думать, что эта давнишняя беглая заметка сохранилась в памяти читателей, то он и позволяет себе в настоящем очерке повторить некоторые из своих прежних фраз и выражений. [↑](#footnote-ref-21)
454. Выпущены рассуждения автора о несценичности пьесы «Мещане», о скучных диалогах действующих лиц вместо подлинной интриги действия. Также сокращено мнение о неправде конфликта между отцом и сыном Бессеменовыми и нетипичности старика Бессеменова как мещанина, относящееся сугубо к пьесе. [↑](#endnote-ref-435)
455. См. [статью 15 этого же сезона](#_Toc202263367). [↑](#endnote-ref-436)
456. *Леметр Жюль* (1853 – 1914), французский театральный и литературный критик, писатель и драматург. Происходил из крестьян, чем очень гордился. Отсюда, как считается, вырастали его националистические взгляды, в частности на дело Дрейфуса, французского офицера, еврея, обвиненного в шпионаже в пользу Германии.

     Работы Леметра были достаточно хорошо известны русским читателям. Переводы его статей печатались в «Русской мысли». «Этюды о русских писателях» вышли отдельным изданием в Одессе в 1893 году. [↑](#endnote-ref-437)
457. {546} Сокращено цитирование Леметра и рассуждения автора по поводу особенности впечатлений от чтения и просмотра спектакля. [↑](#endnote-ref-438)
458. Роль Перчихина А. Р. Артем исполнял в «Мещанах» Горького. [↑](#endnote-ref-439)
459. Сокращен рассказ автора о том, как постепенно рутинное изображение мелочей быта заменялось на сценах жизненно правдивым, современным (например, колокольчик заменил электрический звонок, в интерьерах появились потолки и висячие лампы). Этот процесс, начатый Художественным театром, первоначально поражал публику в его постановках. [↑](#endnote-ref-440)
460. Роль Кумы играла В. Н. Павлова, а Матрены — А. И. Помялова. [↑](#endnote-ref-441)
461. Никиту играл В. Ф. Грибунин. [↑](#endnote-ref-442)
462. Акулину играла М. П. Николаева. Роли Анютки и Марины исполняли С. В. Халютина и О. П. Алексеева. [↑](#endnote-ref-443)
463. «Если бы этой колбасе, да крылья — лучшей птицы бы не было» (укр.). [↑](#footnote-ref-22)
464. Сокращено цитирование и изложение взглядов Дидро, Метерлинка, Аристотеля и Еврипида по поводу законов завязки драматического произведения. [↑](#endnote-ref-444)
465. Н. О. Ракшанин не был одинок в своем осуждении насмешек журналистов над изучением Художественным театром натуры для достижения сценической правды. Еще до начала сезона 1902/03 года также осудил их Л. Н. Андреев. Приводим полный текст его заметки: «Главная форма отношения московской печати к истинному искусству и представителям его — это глумливое и тупое издевательство. Художественный театр, фанатически преданный своему высокому делу, сразу двинувший русское театральное искусство на десяток лет вперед, ставший недосягаемым образцом для самых образцовых театров, — чуть ли не ежедневно скачивается жидкой грязцой. То, что должно было бы вызывать особое уважение: преданность делу, изумительная старательность подготовки, — встречаются бессмысленным и тупым смехом газетной черни. Опошлившаяся в погоне за сенсацией, ничего, в сущности, не любящая и не уважающая даже самих себя, стихийно нелепая в своей бессознательной солидарности с подонками интеллигенции, — она с гиком и свистом потрясает своими бубенцами всякий раз, как Художественный театр делает шаг вперед на своем трудном пути.

     Он ставит “Власть тьмы”, провалившуюся в Малом театре, и хочет на месте собрать бытовой материал, дабы не впасть в обычную сценическую ложь, — со всех сторон свист, улюлюканье, рыночное {547} остроумие на тему о том, что на сцене будут настоящие лошади из Тульской губернии и настоящий навоз.

     Он ставит “На дне” Горького; во избежание той же лжи, идет на Хитровку, чтобы непосредственно ознакомиться с ее героями, — тот же свист, улюлюканье и бессмысленные насмешки.

     Вместе с тем тот же Горький, автор пьесы, придает такое существенное значение правдивости бытовой стороны ее, что поручает нижегородскому фотографу-художнику М. П. Дмитриеву собрать целый ряд соответствующих фотографий, и М. П. Дмитриев с риском для себя собирает их на нижегородской Миллионке, в ночлежных домах и всюду, где ютятся забытые Богом и людьми герои Горького. Я видел у Горького эти художественные снимки и понял, какое важное и необходимое подспорье составляют они для театра, имеющего дело с совершенно новой, неисследованной областью жизни. Тем более важно непосредственное с ней знакомство.

     Кстати: господин Шебуев из “Русского слова”, слышавший от кого-то содержание пьесы “На дне”, перепутал несколько ее конец: Василиса и не думает выходить замуж за Медведева» («Курьер», 25 августа, 1902).

     Словно сговорившись для наглядности возмущения Л. Н. Андреева, «Новости дня» того же 25 августа давали иллюстрацию подобной журналистики — издевательское описание посещения художественниками под руководством В. А. Гиляровского ночлежного дома на Хитровке. Фельетон «Экспедиция» принадлежал перу Пэка, не пропускавшего случая высмеять Художественный театр. Вот некоторые перлы этого фельетона:

     «Впереди всех и на довольно порядочном расстоянии от остального кортежа, ехал, стоя в дрожках и придерживаясь лишь одной рукой за шею кучера, В. А. Гиляровский, в смушковой казацкой шапке, синем кафтане фряжского сукна с собольей оторочкой и высоких сапогах с набором.

     Сзади, на расстоянии, в беговых дрожках ехали К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко.

     К. С. — в специально заказанном для экспедиции охотничьем костюме, каждая деталь которого обнаруживала строгую вдумчивость и тщательное изучение предмета.

     В. И. — в импровизированном с философской nonchalance [небрежностью — фр.] и с мягкой грацией домашнем пиджаке, с воротником àl’enfant [наподобие детского — фр.].

     Далее ехал художник г. Симов, со всеми принадлежностями для рисования. Еще дальше г. Вишневский верхом и за ним в двух линейках артисты и артистки.

     Далее следовали пролетка с врачом, который вез с собою различные необходимые в экспедициях инструменты и походную аптеку, фура с провиантом и другая — с личными вещами г. Станиславского.

     Предпоследней ехала повозка с коробками персидского порошка, предназначенными для раздачи обитателям Хитрова рынка в качестве вполне культурного сувенира.

     И, наконец, кортеж замыкал смотритель театра, ехавший на борзом коне, в живописной форме швейцарского адмирала.

     Процессия быстро следовала по тускло освещенным улицам Москвы. <…>

     В. А. Гиляровский, известный знаток трущобной жизни и автор книги “Негативы из жизни пролетариата”, построил всех в одну длинную шеренгу и произнес:

     — Господа! На вас смотрят ночлежные дома Ярошенко, Румянцева и Кулакова. Не посрамите искусства! Идите вперед индейским гимнастическим шагом и не бойтесь клопов. За мной!..

     И бесстрашно ринулся вперед, в темноту, где слабо обрисовывались огромные мрачные контуры ночлежных домов.

     Все последовали за ним гуськом, индейским гимнастическим шагом. <…>

     К. С. Станиславский стоически впитывал в себя настроение, столбом стоявшее в атмосфере ночлежки.

     В. И. Немирович-Данченко исподтишка несколько раз приложил к носу надушенный платок, делая вид, что сморкается. <…>

     На Спасской башне пробило три часа, когда кортеж, в описанном уже порядке, двинулся в обратный путь, и ровно четыре с половиной, когда В. И. Немирович-Данченко, укладываясь спать, поймал на воротнике у себя блоху.

     — Каких только жертв не приходится мне приносить искусству, — сказал В. И., предавая блоху казни способом, подмеченным им в ночлежке. — Оценит ли все это Москва?» [↑](#endnote-ref-445)
466. {548} О. О. Садовская играла Матрену в постановке «Власти тьмы» в московском Малом театре (29 ноября 1895), а П. А. Стрепетова — на сцене Малого театра Литературно-художественного общества в Петербурге (16 октября 1895). Это были первые обращения к пьесе Л. Н. Толстого, до того запрещенной цензурой к представлению. [↑](#endnote-ref-446)
467. Оригинальность постановки сцены Митрича и Анютки в 4‑м акте заключалась в монтаже текста XIII – XVI явлений пьесы. Трагедия убийства ребеночка происходила одновременно во дворе и в избе. Между тем у Толстого одна картина идет вслед за другой. По мнению Станиславского, это тормозило развитие действия. Толстой предоставил Станиславскому право этой переделки, но с текстом ее так и не ознакомился. На репетиции «Власти тьмы» 29 мая 1902 года переделку одобрил его сын, С. Л. Толстой. [↑](#endnote-ref-447)
468. Архивные документы постановки «Власти тьмы», в частности «Монтировки декораций» и воспоминания художника В. А. Симова, отражают факты изготовления специфической бутафории. Симов писал: «Незаменимым мастером И. М. Полуниным была прекрасно выполнена из мармалыги (бумажная масса, смешанная с клеем) рельефная грязь, среди которой колыхалась мутно-желтая вода. Она наливалась в углубление, закрытое брезентом, и в этой ванне шлепали босыми ногами ребятишки. Лужу прорезывали две глубокие колеи от телеги и, выходя из мокроты, сливались уже с половиком “у рампы”» («Моя работа с режиссерами», КП № 5132). [↑](#endnote-ref-448)
469. В июне 1902 года К. С. Станиславский, описывая репетицию «Власти тьмы», отмечал: «Приехала кума из имения Стаховича. Это такой талант, что я не задумался бы поручить ей роль Матрены. Она ее играла всю своими словами, принимала реплики от актрис. В минуты божбы и уверений она плакала настоящими слезами. <…> Куму приглашают артисты на дом, и там она дает даровые спектакли» (КС‑9. Т. 7. С. 452). Несостоявшаяся актерская «карьера» кумы описана Станиславским в «Моей жизни в искусстве» и объяснена тем, что она «бросала текст Толстого и пользовалась своим собственным текстом, составленным из таких отборных ругательств, которых не пропустила бы ни одна цензура» (КС‑9. Т. 1. С. 335). [↑](#endnote-ref-449)
470. В другой своей рецензии на «Власть тьмы» («Новости дня», 7 ноября 1902) Н. Е. Эфрос писал об осознанном режиссерском самоограничении при работе над спектаклем: «Для меня несомненно, что Художественный театр, при своем обычном увлечении бытописательством, художественною этнографиею, отнесся к “Власти тьмы” именно как к трагедии и не терял из виду ее истинных целей <…> что бы сохранить трагическое, не замутить его чистых вод, отказались от многих режиссерских ужимок и строго следили за тем, чтобы “быт” не слишком лез вперед, налегая на него лишь в наименее напряженных моментах драмы, отодвигая его на задний план там, где выступает вперед человеческая душа и раскрывает свои великие тайны». [↑](#endnote-ref-450)
471. Наличие в оформлении спектакля «золотой рамы» описано Н. Е. Эфросом и в его рецензии на «Власть тьмы» от 7 ноября 1902 («Новости дня»). В ней говорится так: «Не стоит долго останавливаться даже на такой несообразности: там, где на сцене — внутренность избы, “сукна” сдвинуты, и вкруг открытой части сцены сделана на них золотая рама. Хотели дать рельефную картину. Но если картина, право, пропадает уже всякая возможность хлопотать об этой пресловутой “четвертой стене” и меблировать ее лавками. Это уже совсем nonsens. Но он не бросается в глаза. Может быть, очень многие сов сем даже не заметили рамы. Я скоро привык к ней, заставил себя не видеть, и она уже не мешала».

     Описанная Эфросом рама действительно не была замечена другими рецензентами. Попытка найти какие-либо следы ее в архивных документах (режиссерский план К. С. Станиславского, макет В. А. Симова, материалы постановки, фотографии и другое) не увенчались успехом. [↑](#endnote-ref-451)
472. См. статью 10 этого же сезона, примеч. 2 [В электронной версии — [445](#_Tosh0004284)]. [↑](#endnote-ref-452)
473. {549} В рецензии от 7 ноября 1902 («Новости дня») Н. Е. Эфрос писал о Митриче, который, по его мнению, «обесцветился», подробнее: «Внешнюю фигуру К. С. Станиславский дал отличную. Это был старый солдат, с остатками выправки, с типичным, запоминающимся лицом, с характерными движениями. Если зарисовать его, — такая иллюстрация к Митричу, что лучше и не надо. Но больше этой внешности не было ничего. Не чувствовалась мягкая, нежная душа под этой заскорузлой оболочкой, и все фразы, все присказки Митрича, такие яркие, меткие, выпуклые, выходили скучными, бледными, шли как-то мимо слуха. <…> Артист выбрал тут такую манеру речи, что слова сливались часто в какой-то нечленораздельный гул и застревали в густых усах». В сцене с Анюткой Эфрос наблюдал, что у Митрича — Станиславского «только иногда в глазах, из-под низко нависших растрепанных бровей, загорался огонек хорошего, добродушного юмора». В последней сцене с Никитой Митрич показался Эфросу «совсем невразумительным». [↑](#endnote-ref-453)
474. Опущено начало статьи, в котором автор выражает свою нелюбовь к идеалам «умеренности и аккуратности» и полагает, что идеи должны подкрепляться чувствами. [↑](#endnote-ref-454)
475. В том же номере «Театра и искусства», № 46, где опубликованы «Театральные заметки» Кугеля, напечатана информация А. Ростиславова «Лекция о театре». В ней сообщается, что 2 ноября 1902 года в Обществе поощрения художеств состоялась лекция Ю. Озаровского «Художественные условия театральных постановок», в которой приводился в пример театр Станиславского. Это и общая взвешенная умеренность доклада привели Д. С. Мережковского в крайнее возмущение, и он «совершенно отверг значение и необходимость тщательных художественных постановок, послав даже “к черту” декораторов, костюмеров и др. Оказывается, что современный театр прогнил до основания, что Станиславский вреднее Виктора Крылова, ибо, чаруя толпу художественностью, он доводит реализм до крайних пределов, что он и Чехов упираются в стену, что дальше идти некуда, дальше следуют сумасшествие и самоубийство, что потому театр их производит только гнетущее, грустное впечатление; в таком искусстве нет идеала, нет Бога, нет того высшего начала, без которого невозможно истинное искусство». [↑](#endnote-ref-455)
476. А. Р. Кугель полемизирует с П. П. Перцовым, высказавшим мысль: «В конце концов, можно с большою долею вероятности предположить, что будущий историк “Российского Театра” разделит свое сочинение на две части (по крайней мере); от Волкова до Станиславского и от Станиславского до… второго Станиславского» («Мир искусства», 1901, № 2).

     В том же номере журнала с рецензиями выступали: П. Гнедич на «Доктора Штокмана» и Д. Философов на «Дядю Ваню». Критикуя спектакли за многие недочеты, они, однако, признавали суть проведенной МХТ сценической реформы. [↑](#endnote-ref-456)
477. Базаров — герой романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». [↑](#endnote-ref-457)
478. *Озаровский Юрий Эрастович* (1869 – 1924), актер, режиссер, театральный педагог. Был постоянным автором журнала «Театр и искусство». Писал о проблемах театрального образования, о необходимости помощи Театрального общества развитию режиссуры в частных театрах. Редактировал издание «Пьесы художественного репертуара и постановка их на сцене». Как режиссер работал в манере сценической стилизации, особенно ярко — в театре «Стиль» (1909). [↑](#endnote-ref-458)
479. Речь о заметке Н. Е. Эфроса «Из Москвы» («Театр и искусство», 1902, № 46). [↑](#endnote-ref-459)
480. «Братья А. и Л. Лейферт» — торговый дом сценического оборудования, театральных костюмов и бутафории в Петербурге. [↑](#endnote-ref-460)
481. Имеется в виду утверждение А. Ростиславова из его информации «Лекция о театре»: «Ведь толь ко благодаря форме, в широком смысле, мы можем воспринимать художественное, правильнее сказать, именно в форме суть художественности. Форма же бесконечно эволюционирует в связи с общей эволюцией искусства и жизни» («Театр и искусство», 1902, № 46). [↑](#endnote-ref-461)
482. {550} С. С. Данилов в «Очерках по истории русского драматического театра» касается этой темы: «С конца 1840‑х годов в русской художественной литературе наблюдается значительный поворот к крестьянской теме. Писатели всех лагерей и направлений обращаются к сюжетам из крестьянской жизни, как бы стремясь художественными средствами разрешить ту крестьянскую проблему, социально-экономическое разрешение которой стало исторически неизбежным. Тургенев пишет “Записки охотника”, Григорович — “Проселочные дороги” и т. д. В 1850‑е годы мы видим уже расцвет крестьянской тематики. “Отчего ты не займешься мужиком, которого ты — знаю — знаешь?” — задает вопрос Писемский в письме к Островскому в 1857 году. Наряду с беллетристами к этой теме обращаются также драматурги. Одна за другой появились первые пьесы из крестьянской жизни, и, по выражению ретроградных эстетов, сцена быстро “провоняла полушубком”. В этом направлении особенно значительна драматургическая деятельность А. А. Потехина» (М.; Л.: Искусство, 1948. С 392).

     Перу Потехина принадлежит двенадцать пьес, написанных в период с 1854 по 1881 год, закрепившие за ним звание «писателя-народника». В те же годы с пьесами из народной жизни выступает А. Ф. Писемский, особенно прославившийся своей драмой «Горькая судьбина» (1859). [↑](#endnote-ref-462)
483. Хватайте же внутреннюю полноту человеческой жизни (нем.). [↑](#footnote-ref-23)
484. Это охватывает (нем.). [↑](#footnote-ref-24)
485. Законодательство России утверждало четыре сословия: дворянство, духовенство, горожане и крестьяне. [↑](#endnote-ref-463)
486. 19 декабря 1902 года в газете «Московские ведомости» Ал. И. Введенский писал о «впечатлении успеха совершенно исключительного», хотя и действующего по инерции от первого акта к последнему. [↑](#endnote-ref-464)
487. В повести «Варенька Олесова» действие происходит в имении. Ее герой приват-доцент провинциального университета, а героиня — дочь помещика, полковника в отставке. Горький берется за описание среды, привычной для Чехова, и пытается передать ее теми же средствами: настроением пейзажа и сокровенными переживаниями героя, попавшего в окружение примитивных натур. Однако в самом письме Горького угадываются его будущие «Дачники» с их неприятием интеллигенции. Он не может уйти от грубого взгляда на эту жизнь и разоблачает своих все же отчасти лирических героев. Он пишет: «Девушка, непоправимо испорченная уродливой средой, недоступная внушениям здравого смысла, непоколебимо твердая в своих заблуждениях — эта странная девушка в течение каких-то трех месяцев превратила его почти в животное! Он чувствовал себя подавленным позором» (*Горький*. Т. 2. С. 557). [↑](#endnote-ref-465)
488. Мальва — героиня одноименного рассказа М. Горького, работница на рыбных промыслах, свое образная русская Кармен, из-за любви которой соперничают отец и сын. Лунев — герой повести «Трое», сирота, пробившийся в торговцы и в душе не признающий ни совести, ни раскаяния. [↑](#endnote-ref-466)
489. Ошибка Ал. И. Введенского: о том, что на пустыре повесился Актер, сообщает не Настя, а Барон. [↑](#endnote-ref-467)
490. Имеется в виду использование И.‑В. Гете греческого мифа о Филимоне и Бавкиде. Их идиллическую хижину боги оберегли от пожара, а Гете в «Фаусте», напротив, предал уничтожению, показывая тем неотвратимые жертвы цивилизации. [↑](#endnote-ref-468)
491. {551} Имеется в виду Маргарита из «Фауста» И.‑В. Гете. [↑](#endnote-ref-469)
492. Далее следует часть статьи, относящаяся к спектаклю Малого театра «Да здравствует жизнь!» Г. Зудермана. [↑](#endnote-ref-470)
493. *Малявин Филипп Андреевич* (1869 – 1940), русский художник, участник выставок «Мира искусства».

     Если говорить о причастности Малявина к Художественному театру, то стоит обратить внимание на его портрет О. Л. Книппер-Чеховой, передающий молодое обаяние ее личности. (Принадлежит собранию Музея МХАТ.) [↑](#endnote-ref-471)
494. В более поздних критических работах Н. Е. Эфроса о Художественном театре раскрывается истинное отношение К. С. Станиславского к роли Сатина, которую он не любил. «Думается, в артистическое представление Станиславского этот образ улегся плохо и остался не прочувствованным. Оттого, вероятно, артист больше приналег на внешнюю живописность, и был его Сатин картиннее, чем позволяла правда “Дна”. Впрочем, нашли хорошее выражение и некоторые внутренние черты образа: дерзость насмешки и отрицания, еще не остывшая, но не находящая выхода бурность большой натуры», — писал Эфрос в монографии «К. С. Станиславский» (Пг.: 2‑я Гос. типография, 1918. С. 102). В монографии о спектакле «На дне» Эфрос привел причины подобного взаимодействия артиста с ролью: «Сам К. С. откровенно признавался мне, что мало чувствовал и чувствует эту роль, даже плохо ее пони мает, во всяком случае — не тянется к ней душою. А Станиславский умеет по-настоящему творить только тогда, когда образ поэта входит, так сказать, во все его существо, когда достижимо полное вживание, когда может быть достигнута полнота созвучия, этого тут не было. И это не могло быть добыто искусственно. Приходилось играть больше внешним мастерством, которое сам Станиславский считает лишь фальсификацией подлинного актерского искусства. Приходилось “представлять”. <…> И полной художественной радости, которую столько раз умел давать этот замечательный художник сцены, — не было. Исполнитель больше налегал на живописность фигуры, думая этим спасти исполнение. И в этом отношении был великолепен. Так ярко живет в памяти его Сатин, но Сатин, так сказать, внешний, только картинный» («На дне». Пьеса Максима Горького в постановке Московского Художественного театра. М.: Гос. изд‑во, 1923. С. 99). [↑](#endnote-ref-472)
495. «Безумцы», стихотворение П.‑Ж. Беранже, в переводе В. Курочкина. [↑](#endnote-ref-473)
496. О. Л. Книппер внимательно отнеслась к замечаниям Н. Е. Эфроса: «… читал, как меня Эфрос от делал в “Театр и искусство”? — писала она А. П. Чехову. — Он судит по первому спектаклю. Мне обидно, что он про холод пишет, когда я над этой Настей много слез пролила и перечувствовала ее. Я думаю, оттого не доходит трогательность до публики, что нет интимности в этой сцене; происходит под открытым небом, идет занавес — и с места в карьер начинаешь рассказ. Мне слишком мало времени, чтобы разогреться. А все-таки буду добиваться. Ведь раз я ее чувствовала, должна же я это передать публике» (Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Ч. 1. М.: Искусство, 1972. С. 169). [↑](#endnote-ref-474)
497. Спектакль «На дне» явился первым случаем, когда имя постановщика не указано на афише. В дальнейшем то же самое повторится со «Столпами общества» и «Вишневым садом». Каждый раз {552} этот факт говорит о внутренних творческих разногласиях между К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко.

     В постановке «На дне» Станиславский — автор режиссерского плана, воссоздающего жизнь ночлежки во всей ее реальности. Немирович-Данченко — автор толкования некоторых ролей, особенно «босяцкого “романтизма”» Сатина и общего нового «тона» исполнения (ИП. Т. 2. С. 262). Оба участвовали в репетиционном процессе.

     Результаты работы были оценены ими по-разному. Станиславский считал постановку нехудожественной, неправдивой, уводящей с единственной дороги исканий психологического реализма. Немирович-Данченко полагал спектакль огромным шагом вперед по пути развития искусства МХТ, освобождающегося от пут натурализма.

     Впервые их работа над спектаклем «На дне» была объявлена совместной («режиссура») с указанием фамилий обоих в 1906 году на афише гастролей МХТ в Европе. [↑](#endnote-ref-475)
498. Опущены подробности развития темы, что Берник в иные минуты заслуживает сочувствия и не правильно избран Ибсеном фигурой для обличения. [↑](#endnote-ref-476)
499. Неудачу симовских декораций, отмеченную Яблоновским, следует признать справедливой. Внутренние причины неудачи раскрываются в письме Вл. И. Немировича-Данченко к О. Л. Книппер: «Дело в том, что Симов написал невозможную декорацию, да и планировка декорации, данная Константином Сергеевичем, и весь тон ее совершенно не вяжутся с моим представлением об обстановке норвежского дома Берников» (ИП. Т. 1. С. 251). Предпринятые переделки, очевидно, не исправили положения. [↑](#endnote-ref-477)
500. В. В. Лужский играл роль Иоганна Теннесена.

     *Бьернсон Бьернстерне* (1832 – 1910), норвежский драматург, писатель, театральный и общественный деятель. [↑](#endnote-ref-478)
501. К. С. Станиславский играл консула Берника.

     *Карно Сади* (1837 – 1894), в 1887 году стал президентом Франции; убит итальянским анархистом. [↑](#endnote-ref-479)
502. В. И. Качалов — Хильмар Теннесен, М. П. Лилина — Бетти. [↑](#endnote-ref-480)
503. Роль Дины Дорф играла В. А. Петрова. [↑](#endnote-ref-481)
504. И. М. Москвин исполнял роль управляющего делами Берника — Крапа. [↑](#endnote-ref-482)
505. О. Л. Книппер — Лона Гессель. [↑](#endnote-ref-483)
506. Мы предполагаем, содержание пьесы известно читателю (примеч. автора). [↑](#footnote-ref-25)
507. Сокращено изложение содержания пьесы и описания возможных, но не использованных Ибсеном мелодраматических коллизий. [↑](#endnote-ref-484)
508. Тартюф — герой одноименной комедии Ж.‑Б. Мольера, ставший символом ханжества. Франц Моор — персонаж трагедии Ф. Шиллера «Разбойники», олицетворяющий собой мстительного честолюбца. [↑](#endnote-ref-485)
509. Перечисленные актеры исполняли роли: Бетти, Марта, Рерлунд, Иоганн Теннесен, Крап, Ауне. [↑](#endnote-ref-486)
510. {553} Имеются в виду слова Тетерева из третьего акта пьесы М. Горького «Мещане»: «И последним звуком всегда является крик пошлости, феи здешних мест. Торжествующая или озлобленная, здесь она всегда говорит последней…» (Горький. Т. 6. С. 66 – 67). [↑](#endnote-ref-487)
511. Скине (Скиен, Шиен) — небольшой город в Норвегии, где родился Г. Ибсен. [↑](#endnote-ref-488)
512. Премьера «Доктора Штокмана» («Враг народа») состоялась в Христианийском театре (Осло) в 1883 году, после чего пьеса стала популярной и обошла сцены многих европейских театров. Под «от ношением» к «Штокману» Эфрос, видимо, имеет в виду противостояние Ибсену, пытавшемуся реформировать Христианийский театр, его консервативно настроенных актеров. Последние препятствовали включению в репертуар современных пьес Ибсена и Бьернсона. [↑](#endnote-ref-489)
513. *Скриб Огюстэн Эжен* (1791 – 1861), французский драматург, оперный либреттист, мастер комедийного жанра, мастер блестящего ведения интриги. [↑](#endnote-ref-490)
514. «Ночная заметка» Эфроса была опубликована в «Новостях дня» 25 февраля 1903 года. О К. С. Станиславском сказано: «У г. Станиславского — великолепный по внешности Берник, хотя по типу — больше испанец, ну — южный француз, чем скандинавец». [↑](#endnote-ref-491)
515. Упоминаемые персонажи принадлежат спектаклям МХТ: «Венецианский купец», «Мещане», «В мечтах». [↑](#endnote-ref-492)
516. Нора — героиня пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом». [↑](#endnote-ref-493)
517. О. Л. Книппер играла Лону Гессель. [↑](#endnote-ref-494)
518. Режиссерский план постановки «Столпов общества» был написан Вл. И. Немировичем-Данченко в Севастополе и в Нескучном весной и летом 1902 года. К. С. Станиславский предложил ему планировку декорации, которую тот переделал по своему усмотрению. Сам Станиславский считал свою планировку неудачной, а ее переделку Немировичем-Данченко недостаточно решительной. [↑](#endnote-ref-495)
519. Первое представление пьесы «На дне» в Германии состоялось 23 января 1903 года в Малом театре в постановке Макса Рейнхардта. [↑](#endnote-ref-496)
520. Речь идет о мизансценах из четвертого акта спектакля «На дне» во время произнесения К. С. Станиславским монолога Сатина. Этот момент можно видеть на сохранившихся фотографиях спектакля. [↑](#endnote-ref-497)
521. 19 декабря 1902 года в московской газете «Русское слово» появилась подборка материалов о «На дне». Первая ее часть озаглавлена «Гимн человеку» и написана Власом Дорошевичем, вторая — «Исполнение» — С. Яблоновским.

     Дорошевич в свойственной ему литературной манере фельетона раскрывает фабулу и идеи пьесы Горького, к которым относится с сочувствием человека и гражданина. Он обращается к читателю, спокойному от сознания, что люди дна уже мертвы: «И вот вы в ужасе отступаете: — Они еще живые!»

     «Жив человек!» — восклицает Дорошевич, настаивая: «Это пьеса — песнь. Это пьеса — гимн человеку».

     Яблоновский в кратких своих строках дополняет отзыв Дорошевича. Он пишет: «Вчера Художественный театр одержал одну из тех побед, которые завоевали ему такое множество безусловных поклонников.

     {554} Трудно, разумеется, точно разграничить, какая часть этого успеха приходится на долю автора и какая на долю исполнителей, но несомненно, что артистам удалось сжиться и слиться с изображаемыми персонажами».

     Одной из самых проникновенных похвал Яблоновского удостоился Станиславский. Об его исполнении он писал без тени сомнений, все-таки высказанных другими критиками. Он же отмечал: «Великолепен Сатин г. Станиславского; артист показал все стороны этого сложного характера. Мы совершенно отчетливо видели Сатина — циника, шулера, пьяницу и сквозь этот налет, эту накипь все время видна была его тонкая организация, было так ясно, почему он является авторитетом для всей ночлежки».

     Общий вывод Яблоновского: «<…> прекрасная пьеса нашла себе прекрасное исполнение». [↑](#endnote-ref-498)
522. Факт введения М. Горьким по совету Художественного театра другого места действия для треть его акта пьесы «На дне» (вместо интерьера ночлежки — пустырь за ее наружными стенами) архивными документами постановки не подтверждается. О нем также не вспоминают режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко и художник В. А. Симов.

     По памяти Станиславского, напротив, Горький еще весной 1901 года в Крыму, замышляя пьесу, рассказывал, что «в третьем акте наступала весна, солнце, природа оживала, ночлежники из смрадной атмосферы выходили на чистый воздух, на земляные работы <…>» (КС‑9. Т. 1. С. 328).

     До получения текста пьесы «На дне» Художественным театром для постановки Немирович-Данченко дважды встречался с Горьким, слушал чтение отдельных сцен и давал какие-то советы. В чем они заключались, он не сообщал.

     В имеющихся в Архиве А. М. Горького экземплярах рукописи «На дне» действие третьего акта неизменно происходит на пустыре. [↑](#endnote-ref-499)
523. И. М. Москвин играл роль Луки. [↑](#endnote-ref-500)
524. Чтение священнослужителей. [↑](#endnote-ref-501)
525. Я стоял на этом и стою (фр.). [↑](#footnote-ref-26)
526. *Гегель Георг Вильгельм Фридрих* (1770 – 1831), немецкий философ. [↑](#endnote-ref-502)
527. Аким и Каратаев — персонажи произведений Л. Н. Толстого: пьесы «Власть тьмы» и романа «Война и мир». Оба олицетворяют философию Толстого об изначальной высокой нравственности, присущей человеку независимо от его социальной принадлежности, происхождения и образования. [↑](#endnote-ref-503)
528. *Арабажин Константин Иванович* (1866 – 1929), журналист, критик, историк и преподаватель литературы, лектор, член различных гуманитарных обществ, в том числе «сред» редактора «Ежегодника императорских театров» Н. В. Дризена. О сценическом искусстве писал в том же «Ежегоднике», в журнале «Театр и искусство», в газетах. Его взгляды во многом основывались на идее социализма. С 1918 года жил и работал в Хельсинки, в 1922‑м — редактор газеты «День», выходившей в Риге. [↑](#endnote-ref-504)
529. Всего в первом сезоне своего существования (1902/03) спектакль «На дне» прошел 61 раз.

     Горьковские «Мещане», не заинтересовавшие столь глубоко публику, прошли в этом сезоне 23 раза и более не возобновлялись. «Власть тьмы» (22 раза) и «Столпы общества» (9 раз) перешли в следующий {555} сезон (1903/04), но выдержали в нем мизерное число представлений: «Власть тьмы» — 2, «Столпы общества» — 6.

     Таким образом, абсолютным лидером репертуара МХТ в сезоне 1902/03 года, имевшем на афише девять названий, был спектакль «На дне». [↑](#endnote-ref-505)
530. Роман В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» впервые в отрывках публиковался в журналах «Отечественные записки», «Эпоха» и газете «Петербургский листок» в 1864 – 1865 годах. [↑](#endnote-ref-506)
531. К деклассированным героям английского поэта *Байрона Джорджа Ноэла Гордона* (1788 – 1824) могут быть отнесены отдельные персонажи его произведений «Вернер» и «Манфред». [↑](#endnote-ref-507)
532. Имеется в виду писатель, *поэт и журналист Ясинский Иероним Иеронимович* (1850 – 1931), издававшийся под псевдонимом Максим Белинский. [↑](#endnote-ref-508)
533. *Франко Иван Яковлевич* (1856 – 1916), украинский писатель и общественный деятель. Разделял различные гуманистические течения современной мысли. В своих произведениях выражал прогрессивные взгляды. По методу творчества был близок к натурализму Э. Золя, описывая тяжелый быт крестьянства, рабочих на нефтяных промыслах. [↑](#endnote-ref-509)
534. Аналогия с рассказом Л. Н. Андреева «Стена», впервые напечатанном в газете «Курьер» 4 сентября 1901 года. Раскрывая смысл своего символического по форме рассказа, Андреев писал: «Стена — это все то, что стоит на пути к новой, совершенной и счастливой жизни. Это, как у нас в России и почти везде на Западе, политический и социальный гнет; это несовершенство человеческой природы с ее болезнями, животными инстинктами, злобою, жадностью и пр.; это вопросы о цели и смысле бытия, о боге, о жизни и смерти — “проклятые вопросы”» (Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. (Литературное наследство). М.: Наука, 1965. С. 492).

     Рассказ «Стена» вызвал интерес и полемику в печати. М. Горький, по воспоминаниям современников, поменял свое отношение к нему, сперва содействуя его публикации и считая его написанным жестоко, но талантливо, затем осуждал за абстракцию и оторванность от быта. [↑](#endnote-ref-510)
535. Имеется в виду герой пьесы Г. Гауптмана «Бедный Генрих», поставленной на сцене Хофбург-театра в Вене в 1902 году. [↑](#endnote-ref-511)
536. Персонаж пьесы Г. Гауптмана «Бедный Генрих». [↑](#endnote-ref-512)
537. Скорее всего речь идет о знаменитой постановке «Ткачей» в Немецком театре под руководством Отто Брама в сезоне 1894/95 года, после снятия с пьесы полицейского запрета. Уже в этом первом сезоне спектакль, пользуясь громадным успехом, выдержал 107 представлений. [↑](#endnote-ref-513)
538. Многие критики отмечали непонятную им комическую нотку в толковании К. С. Станиславским образа Сатина. Стоит привести и то, как писал ему об этом критик А. Л. Волынский. Частным письмом он заменил рецензию на спектакль «На дне», не желая выносить «трудных вопросов искусства на улицу, через современную печать» (Письмо от 10 апреля 1903, КС № 7643). Он повторял свою мысль, что новые идеи в искусстве рождаются у любителей, а в общественной жизни поднимаются «со дна», то есть от неискушенных. Поэтому к образу Сатина как выразителя новой идеи он предъявлял особые требования. По его мнению, надлежало передать в нем и черты самого Горького, и «собственные настроения».

     Волынский писал: «Одна только фигура Сатина стоит одиноко в пьесе: это даже не иллюстрация, а как бы сам автор с его грубоватым сердцем и мечтательно-прекрасной риторикой в минуты подъема. Это большой темперамент в недостаточно цельном человеке, в человеке без тонких нравственных ощущений, но с большим умом, с большой духовной силой, который знает и постигает, что в этих нравственных ощущениях — все. Потому-то Сатин так волнуется по вопросу о человеке вообще, давая в конце пьесы какое-то молитвенное красноречие — изумительный по таланту монолог о человеке. Это крик трубы в толпу, забывшую о человеке. Тут он раскален, вдохновлен, тут он говорит простое и великое слово. И кажется мне, что, при Вашем таланте, можно было без риска выскочить из всякой рамки прозаического реализма и потрясти публику криком бунтующего духа, не уснувшего в испорченной душе. И отчего Вы этого не сделали? Отчего Вы связали себе нервы вялой реалистической позой и не воспользовались рупором Горького для Ваших собственных настроений, которые Вы умеете показать в других пьесах? Это была ошибка с Вашей стороны, как вообще вся слегка юмористическая концепция Вашей роли. <…> Отбросьте веселье, комизм, поднимите тон в уровень авторской мечты о “человеке”, за которою, может быть, сохраняется мечта о сверхчеловеке, о будущем человеке. Будьте собой» (Там же). [↑](#endnote-ref-514)
539. Имена режиссеров впервые указаны на программе спектакля только 15 мая 1928 года, что объясняется обострением отношений Станиславского и Немировича-Данченко в период выпуска «Вишневого сада». [↑](#footnote-ref-27)
540. В следующем сезоне спектакль решили не исполнять из-за его технической сложности, большого числа занятых артистов и угнетавшего К. С. Станиславского неуспеха в роли Брута. [↑](#footnote-ref-28)
541. {556} Постановке «Юлия Цезаря» предшествовала поездка режиссеров спектакля Вл. И. Немировича-Данченко, Г. С. Бурджалова, художника В. А. Симова, электротехника В. С. Кириллова в Италию, которая продлилась с 31 мая по 29 июня 1903 года. С историческими материалами знакомились в Риме, Помпее и Венеции.

     Немирович-Данченко описывал: «Мы с Симовым так зарылись в древности, в статуи, в обломки, в топографию, в снимки, с картины и пр., что больше ни о чем не говорим. Если у него и у меня есть хоть какой-нибудь сценический талант и если у нас хватит времени и сил, то наш “*Юлий Цезарь”* должен быть прекрасен по постановке. <…> Тут для нас на каждом шагу открытия. И чем глубже проникаешься правдою исторического, тем легче воспроизводить ее на сцене» (ИП. Т. 1. С. 326).

     Впечатления от поездки в корне изменили некоторые представления Немировича-Данченко об исторических событиях и местах, где они происходили. Это отразилось в написанном им режиссерском плане постановки, основанном на новых знаниях и полемическом задоре по отношению к толкователям пьесы Шекспира и римской истории.

     Сами исполнители участвовали в изучении эпохи Цезаря, получая задания делать выписки из исторических источников о быте, одежде, нравах и прочем образе жизни Древнего Рима.

     Большим подспорьем в изучении эпохи явилась книга Якова Фальке «Эллада и Рим. Культурная история классической древности», а также привезенная Немировичем-Данченко из Италии и подаренная Станиславскому книга «Storia di Roma» Francesco Bertolini. [↑](#endnote-ref-515)
542. Статья Игнатова «“Юлий Цезарь”. По поводу постановки в Москве», напечатанная в «Русских ведомостях» 2 октября 1903 года, о которой Вл. И. Немирович-Данченко писал Н. Е. Эфросу: «Должен сказать, что она меня *чрезвычайно* удовлетворяет. Вот именно то, что вдохновляло меня в моей работе» (ИП. Т. 1. С. 341).

     Предваряя премьеру, Игнатов угадал главную задачу, лежавшую в основе работы театра, — показать смену эпох от республики к империи. «Удастся ли ему передать настроение этого переходного времени, — спрашивал он, — удастся ли ему представить психологию целого общества?» [↑](#endnote-ref-516)
543. Иды марта — 15 марта, когда по древнеримскому календарю происходило очередное празднество в честь бога Юпитера. [↑](#endnote-ref-517)
544. Имеется в виду один из бюстов Юлия Цезаря — из неаполитанского или ватиканского музеев. Немирович-Данченко считал наиболее подходящим для грима бюст ватиканского музея. [↑](#endnote-ref-518)
545. {557} Опущено начало статьи, рисующее жанровую картинку разъезда после премьеры благополучной, самодовольной публики. Автор предчувствует, что она не сможет понять новые задачи постановки и будет судить ее по старым вкусам и меркам, ожидая увидеть на сцене банальные героические фигуры. [↑](#endnote-ref-519)
546. Например, разговор Хиальмара с Грегорсом («Дикая утка») о высоте жизненных задач — с верхних ступенек лестницы, ведущей на чердак; ср. также однообразную и унылую песенку сверчка в заключительной сцене «Дяди Вани» и пр. (Примеч. автора.) [↑](#footnote-ref-29)
547. *Плутарх* (ок. 45 – ок. 127 н. э.), древнегреческий историк, известный своими пятьюдесятью биографиями выдающихся греков и римлян — «Сравнительные жизнеописания». [↑](#endnote-ref-520)
548. *Светоний Гай Транквилл* (ок. 70 – ок. 140 н. э.), римский историк, оставивший восьмитомный труд «О жизни двенадцати цезарей», в том числе и Юлия Цезаря. [↑](#endnote-ref-521)
549. *Иловайский Дмитрий Иванович* (1832 – 1920), автор популярных учебников истории для начального и среднего образования. Подчеркивал ведущую роль в истории личности царей и полководцев. [↑](#endnote-ref-522)
550. *Буассье Гастон* (1823 – 1908), французский ученый, знаток археологии и истории Древнего Рима. Его труды переводились и издавались в России, где он был членом-корреспондентом Российской Академии наук. [↑](#endnote-ref-523)
551. К. П. Брюллов, будучи в Риме, написал одну из самых известных своих картин, «Последний день Помпеи», на античный сюжет, имевшую большой успех у современников.

     *Семирадский Хенрык* (Генрих Ипполитович; 1843 – 1902), польский и русский живописец. Основные темы его произведений — исторические и античные сюжеты, решенные в духе академизма и жанровости. Сюжеты для них Семирадский черпал преимущественно из современных ему исторических романов. [↑](#endnote-ref-524)
552. Мейнингенский театр из Германии дважды привозил постановку «Юлия Цезаря» Шекспира в Россию: в 1885 и 1890 годах. В отличие от И. О. Ракшанина, Импрессионист <Б. И. Бентовин> в своей статье «Две постановки» («Театр и искусство», 1904, № 17) сравнивал спектакль мейнингенской труппы 1890 года с постановкой Художественного театра не в пользу последнего. Закрепляя за МХТ «почетный титул» — «русские мейнингенцы», Бентовин писал, что в его работах «русский “мейнингизм” приходилось пока понимать в смысле общего принципа, в смысле добросовестности, тщательности, комментирования авторских намерений — и только…». В «Юлии Цезаре» Бентовин упрекает исполнителей МХТ в слабости их артистических сил, режиссуру — в недоведенной до совершенства иллюзорности декораций и мизансцен. «Декоративная картина, даваемая москвичами, — пишет он, — не может даже идти в сравнение с тем, что нам памятно у мейнингенцев. Все так тесно, сжато, нет воздуха, нет клочка неба, никакой перспективы. Грязно намалеванные колонны заднего плана буквально висят над трупом Цезаря… Точно картонный детский театр…».

     Картина за картиной, сцена за сценой сличаются в статье «Две постановки». Хотя автор и придерживается французской поговорки — «Сравнение — не доказательство», — он все же считает, что таким методом открывает истину и внушает Художественному театру стремление к лучшему образцу искусства. [↑](#endnote-ref-525)
553. {558} Принимаясь за постановку «Юлия Цезаря», Вл. И. Немирович-Данченко, несомненно, хотел превзойти «идеалы мейнингенцев», так как они его совершенно не устраивали. Спорить с ними он на чал еще до создания МХТ, выступив «По поводу “Юлия Цезаря” у мейнингенцев» с открытым письмом («Театр и жизнь», 29 марта 1885). Он обвинил театр в произвольном обращении с историей Рима и не позволительных сокращениях текста Шекспира, что привело к искажению смысла трагедии.

     Внешнюю сторону спектакля мейнингенцев Немирович-Данченко не отвергал, разделяя ее художественный принцип. Более того: в режиссуре он последовал их путем изучения исторического материала. Но обратившись к первоисточникам, особенно к архитектуре Древнего Рима и его топографии, он с изумлением для себя обнаружил грубые ошибки постановки Л. Кронека против исторической правды. Можно считать, что разбуженное некогда мейнингенцами возмущение их спектаклем явилось для Немировича-Данченко отправным толчком к его собственной будущей постановке «Юлия Цезаря» в МХТ. [↑](#endnote-ref-526)
554. *Нерон* (37 – 68 н. э.) и *Калигула* (12 – 41 н. э.), римские императоры. Имена обоих стали нарицательными понятиями деспотизма и разврата. [↑](#endnote-ref-527)
555. *Пирр* (319 – 273 до н. э.), царь Эпира (Западная Греция). В бесчисленных сражениях одну из побед одержал превосходящими ее потерями. [↑](#endnote-ref-528)
556. Эту точку зрения, как и сравнение Брута с Гамлетом, категорически отверг Вл. И. Немирович-Данченко. Прочитав первую заметку Эфроса, опубликованную им после генеральной репетиции («Рим» — «Новости дня», 2 октября 1903), он написал ему письмо. Целью было сохранить для спектакля непосредственное восприятие публики, на которое он рассчитывал воздействовать силою своей постановки: «Если влиятельные газеты дадут отрицательное отношение к нашему “Юлию Цезарю”, обиден не факт неодобрения, а неправильное понимание замысла театра» (ИП. Т. 1. С. 339). Настаивая на том, что в «Юлии Цезаре» Шекспир «уже ушел от интереса к одной человеческой душе или к одной страсти (ревность, честолюбие и т. д.)» (Там же. С. 340), Немирович-Данченко вопрошал: «При чем тут душа Брута <…>?» Главный смысл трагедии он видел в историческом процессе смены республики империей, который и стремился показать своей постановкой.

     Следующая рецензия Эфроса вышла после данного письма и после премьеры «Юлия Цезаря» («Новости дня», 3 октября 1903). В ней он хвалил постановку и обходил тему толкования образа Брута, сводя все к игре Станиславского, показавшейся неопределенной и без «биения пульса трагедии». Однако, выступив о «Юлии Цезаре» в третий раз («Театр и искусство», 1903, № 41), Эфрос подвел итоги своим размышлениям. Вопреки доказательствам Немировича-Данченко, он вернулся к теме Брута — Гамлета, подкрепив свои прежние позиции ссылкой на Г. Брандеса. Вместе с тем он отдал должное высокой художественной культуре всей постановки. [↑](#endnote-ref-529)
557. *Брандес Георг* (1842 – 1927), датский литературный критик, оказавший большое влияние на современников, в том числе и в России. Среди его сочинений — монография «Вильям Шекспир» (1895 – 1896). [↑](#endnote-ref-530)
558. *Моммзен Теодор* (1817 – 1903), немецкий историк, специалист по Древнему Риму и римскому праву. В своем главном труде «Римская история» впервые концептуально связал политические особенности правления Цезаря с его личностью. [↑](#endnote-ref-531)
559. {559} Печатается часть статьи, посвященная постановке «Юлия Цезаря»; сокращена часть статьи о спектаклях «Сын Жибуайе» Э. Ожье в Малом театре и «Благодетели человечества» Ф. Филиппи в Новом театре. [↑](#endnote-ref-532)
560. Экклезиаст — библейский проповедник. [↑](#endnote-ref-533)
561. Упомянутые события взяты из трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Волхвы пред сказали Грозному смерть в Кириллин день — 18 марта. Напоминанием: «Кириллин день еще не миновал!» — Борис Годунов вызвал припадок гнева Грозного, отчего и последовала его смерть. [↑](#endnote-ref-534)
562. *Мамонтов Сергей Саввич* (1867 – 1915), журналист, участник военных действий в 1904 и 1914 годах, драматург, поэт, театральный критик. Регулярно печатался в «Русском слове», «Рампе и жизни», «Русском артисте». Автор книги очерков о Европе и Америке «Были и сны», сборников: «Стихотворения», «Пять пьес». Популярна была его пьеса в жанре хроники «В сельце Отрадном», шедшая в Малом театре. Другие пьесы его были поставлены в театре Корша и на провинциальной сцене.

     Мамонтов — сын известного промышленника и мецената Саввы Мамонтова и родственник Станиславского по материнской линии. На почве общего интереса к сценическому искусству был близок со Станиславским, что, однако, не мешало расхождению их взглядов. Станиславский критиковал драматургические опыты Мамонтова. Горячая поддержка Мамонтовым направления Художественного театра в первый период его деятельности сменилась затем жесткой критикой. В 1910 году Мамонтов опубликовал в «Русском слове» открытое письмо, названное «В замкнутый круг», где упрекал МХТ в незнании жизни, в снобизме по отношению к современным драматургам и в келейности творческого устава.

     Первоначально С. С. Мамонтов откликнулся на премьеру «Юлия Цезаря» обычной рецензией, назвав ее «кратким обзором», хотя она вполне пространна по объему («Русское слово», 13 октября 1903). Самое важное в его рецензии то, что, как и прочие критики, описывая жизненность обстановки и народных сцен, он расценил ее с другой стороны. Он писал о правде колорита спектакля: «У нас, вероятно благодаря мрамору статуй и колонн, составилось ложное представление, будто в античном мире преобладал белый цвет; белые одежды и беломраморные здания в нашем представлении неразрывно связаны с римлянами. Художественный театр своими пестрыми улицами и суровыми тогами с корнем вырывает у нас это привычное представление <…>» И замечательно то, что «все тона соответствуют примитивным растительным краскам», а не химии, то есть достаточно тусклы. А если это «пурпур на сенаторах», то он «цвета запекшейся крови».

     На премьере сценическая обстановка своим неотразимым воздействием отвлекала внимание Мамонтова от актерского исполнения. О нем он написал немного, даже не называя имен исполнителей. Только появившиеся нападки рецензентов на Станиславского в роли Брута побудили его вторично писать о спектакле, но теперь уже об актерской работе Станиславского. Так возник портрет Станиславского — Брута. Подробно разбирая игру, автор не только разделяет трактовку образа Брута, но и убеждение Станиславского в том, что исполнение роли во всей полноте проявляется вовсе не на премьере, а в ходе последующих представлений, например, на тринадцатом спектакле. После него Мамонтов и писал. [↑](#endnote-ref-535)
563. {560} *Варнеке Борис Васильевич* (1874 – 1944), филолог, историк театра, профессор Казанского и Новороссийского университетов. В молодости постоянный участник любительских спектаклей. Регулярно писал по вопросам искусства, литературы и театра в периодической печати. Главные научные интересы Варнеке были сосредоточены на истории театра. За книгу «Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов» получил в 1906 году степень доктора. Многочисленные изыскания в области русской драматургии и театра, прочитанные в театральных учебных заведениях лекции легли в основу капитального труда Варнеке «История русского театра», имевшего три издания (1908 – 1910, 1913, 1939). В нем он предложил систему изучения театра, включающую в себя репертуар, внутреннее устройство театра и непосредственно сценическое творчество. В отстаивании реалистического направления в искусстве проявлял некоторый академизм. [↑](#endnote-ref-536)
564. Выпущены примеры отражения античного быта писателями и художниками других эпох (Шекспир, Расин, Гете, Торвальдсен, Миньяр), закономерно придававшими этому быту стиль и мировоззрение своего времени. Того же подхода Варнеке требует и от Художественного театра: пользуясь научными знаниями античности, не игнорировать представлений о ней Шекспира. [↑](#endnote-ref-537)
565. *Джулио Романе* (1499 – 1546), итальянский живописец и архитектор эпохи Возрождения. Вместе с Рафаэлем участвовал в росписи Ватикана, виллы Фарнези. Прославился постройкой и росписью Палаццо дель Тэ в Мантуе. [↑](#endnote-ref-538)
566. См.: Русская мысль 1903 г., окт., статья Ю. А.: Современное искусство (примеч. автора). [↑](#footnote-ref-30)
567. *Луций Анней Сенека* (4 – 65 н. э.), древнеримский философ и драматург. Превратности судьбы Сенеки олицетворяют собой игры политических страстей его времени. Будучи республиканцем, был сослан императором Клавдием. Пришедший вслед к власти император Нерон сначала приблизил его к себе, а затем заподозрил в заговоре и приказал ему вскрыть себе вены.

     Трагедии Сенеки — «Агамемнон», «Медея», «Федра», «Эдип» и другие — отличаются глубинным психологизмом образов, пронизаны идеями стоической философской школы. [↑](#endnote-ref-539)
568. Взгляд почтенного Б. В. Варнеке, по нашему мнению, нуждается в поправке. Стиль шекспировского Рима, на наш взгляд, есть такая же археология, как и стиль цезарского Рима. Истинно художественный стиль — это шекспировский стиль, обработанный в духе живой, творческой и отзывчивой современности. Отчасти вопрос этот, хотя и с другой стороны, затронут в «Театральных заметках» (см. ниже). Примеч. редакции. [↑](#footnote-ref-31)
569. Андрей Белый — псевдоним *Бугаева Бориса Николаевича* (1880 – 1934), поэт, писатель, автор мемуаров «На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций». Теоретик символизма, свидетель и участник бурных литературных течений «серебряного века», последователь антропософии Р. Штейнера. Белый соприкасался с театром не только посредством рецензирования отдельных спектаклей, но прямым сотрудничеством. Его знаменитый роман «Петербург» (в авторской инсценировке) был поставлен на сцене МХАТа Второго с М. А. Чеховым в роли Аблеухова (1925). [↑](#endnote-ref-540)
570. «Макбет» Шекспира был возобновлен в репертуаре Малого театра в сезоне 1899/900 года с А. И. Южиным в заглавной роли. [↑](#endnote-ref-541)
571. {561} *Косоротов Александр Иванович* (1868 – 1912), прозаик, публицист, драматург, театральный критик. Печатался в «Новом времени», «Речи», «Театре и искусстве», «Театре», «Обозрении театров». Придерживался традиционных взглядов на сценическое искусство. Его пьесы, в которых просматривались общественные и нравственные идеалы, не сходили с репертуара преимущественно частных театров. Особенно известны были: «Княжна Зоренька», «Весенний поток», «Коринфское чудо», «Мечта любви». [↑](#endnote-ref-542)
572. *Мережковский Дмитрий Сергеевич* (1865 – 1941), писатель, литературно-общественный деятель, один из проповедников новейшего художественного философско-религиозного направления начала XX века в искусстве.

     Сотрудничество с Художественным театром было еще далеко впереди: в 1916 году осуществится постановка его пьесы «Будет радость». [↑](#endnote-ref-543)
573. Трагедия Еврипида «Ипполит» в переводе Д. С. Мережковского была поставлена на сцене Александринского театра в декорациях Л. С. Бакста 14 октября 1902 года, режиссер Ю. Э. Озаровский.

     *Бакст (Розенберг) Лев Самойлович* (1866 – 1924), живописец, график и театральный художник, член объединения «Мир искусства». [↑](#endnote-ref-544)
574. Имеется в виду сочинение древнегреческого философа Аристотеля (384 – 322 до н. э.) «Об искусстве поэзии» («Поэтика»). [↑](#endnote-ref-545)
575. См. [статью 7 данного сезона](#_Toc202263320). [↑](#endnote-ref-546)
576. *Миньяр Пьер*, прозванный Римским (1612 – 1692), французский художник. Следовал примерам итальянских мастеров: Рафаэлю, Микеланджело.

     *Пуссен Никола* (1599 – 1665), французский художник, представитель классицизма. Автор картин на исторические, мифологические и религиозные темы. [↑](#endnote-ref-547)
577. *Винкельман Иоганн Иоахим* (1717 – 1768), немецкий историк искусства, основоположник эстетики классицизма. В частности, высоко ставил образцы древнегреческой скульптуры.

     *Торвальдсен Бертель* (1768/70 – 1844), датский скульптор, работавший в стиле классицизма. [↑](#endnote-ref-548)
578. Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними (лат.). [↑](#footnote-ref-32)
579. В повести И. С. Тургенева «Призраки» во время фантастического перемещения героя в эпоху ушедшего в небытие Древнего Рима появилась «голова бледная, строгая, в лавровом венке, с опущенными веками, голова императора стала медленно выдвигаться из-за развалины…». Появление головы сопровождалось призывными голосами, обращенными к Цезарю (*Тургенев И. С*. Собр. соч.: В 12 т. М.: Гос. изд‑во художественной литературы, 1955. Т. 7. С. 20). [↑](#endnote-ref-549)
580. *Вагнер Рихард* (1813 – 1883), немецкий композитор, реформатор оперного искусства. Автор опер «Тангейзер», «Лоэнгрин», тетралогии «Кольцо Нибелунга» и др. [↑](#endnote-ref-550)
581. Участники премьеры «Одиноких» Г. Гауптмана, состоявшейся 16 декабря 1899 года, В. Э. Мейерхольд и А. А. Санин покинули МХТ по окончании сезона 1901/02 года (подробнее см. в примечаниях к статьям данного сезона). [↑](#endnote-ref-551)
582. М. А. Самарова — г‑жа Фокерат, О. Л. Книппер — Анна Мар, М. Ф. Андреева — Кэте, И. М. Москвин — Браун. [↑](#endnote-ref-552)
583. {562} *Коган Петр Семенович* (1872 – 1932), историк литературы, критик, театровед. С 1899 года сотрудник газеты «Курьер». В начале XX века основывался на марксистских взглядах, однако признавал отдельные достижения новейших течений в искусстве и литературе. В советское время один из влиятельных деятелей культуры: работал в ТЕО Наркомпроса, был президентом Гос. академии художественных наук (ГАХН). [↑](#endnote-ref-553)
584. *Тургенев Иван Сергеевич* (1818 – 1883), писатель. Во многих произведениях Тургенева отразился перелом русской жизни, ее переход через рубеж отмены крепостного права (1861). Особенно видны эти мотивы в «Записках охотника», «Дворянском гнезде», «Отцах и детях». Сторонник реформы, Тургенев не стал сторонником возникающего нового общества. Его активные деятели казались ему несостоятельными в делах людьми («Дым»).

     Атава — псевдоним писателя и драматурга *Терпигорева Сергея Николаевича* (1841 – 1895). Был известен регулярными воскресными фельетонами в «Новом времени» А. С. Суворина, отличавшимися высказыванием самостоятельных от редакции взглядов. В 1880 году в «Отечественных записках» (№ 1) начал публиковать материалы, озаглавленные «Оскудение. Очерки и заметки тамбовского помещика», после чего понятие «оскудение» стало нарицательным для характеристики пореформенной жизни дворянских поместий. Эту же тему затрагивала и другая серия очерков Терпигорева — «Потревоженные тени».

     А. П. Чехов был лично знаком с Терпигоревым. Можно предполагать некоторую общность взглядов обоих писателей на существо происходивших в российской жизни процессов. [↑](#endnote-ref-554)
585. Эркман-Шатриан — литературный псевдоним французских писателей, работавших вдвоем: *Эркман Эмиль* (1822 – 1899) и *Шатриан Александр* (1826 – 1890).

     Братья Гонкуры — *Жюль* (1830 – 1870) и *Эдмон* (1822 – 1896), французские романисты, писавшие вместе. По завещанию Эдмона Гонкура, пережившего своего младшего брата, основан фонд известной литературной Гонкуровской премии.

     *Островский Александр Николаевич* (1823 – 1886) в соавторстве с *Соловьевым Николаем Яковлевичем* (1845 – 1898) написал пьесы: «Счастливый день», «Женитьба Белугина», «Дикарка», «Светит, да не греет». [↑](#endnote-ref-555)
586. *Николаев Николай Ильич* (1865 – ?), театральный критик и поэт, сотрудник газеты «Киевлянин». Известен как автор книг «Театрально-критические наброски» и «Драматический театр в Киеве: Исторический очерк. 1803 – 1893». [↑](#endnote-ref-556)
587. Автор «Писем из партера» выступал со статьями в журнале «Театр и искусство» под псевдонимом «А‑в П.» — см. также примеч. 1 к статье 20 этого же сезона [В электронной версии — [579](#_Tosh0004285)]. [↑](#endnote-ref-557)
588. {563} Рецензия П. В. Безобразова была напечатана в газете «Русь» 20 января 1904 года. [↑](#endnote-ref-558)
589. В. А. Симову удалось передать в пейзаже второго акта настроение, напоминавшее по простоте и поэтичности работы И. И. Левитана. [↑](#endnote-ref-559)
590. Короччи — очевидно, один из итальянских живописцев: *Караччи Лодовико* или *Караччи Аннибале* из Болоньи (вторая половина XVI века).

     *Перуджино Пьетро* (между 1445 и 1452 – 1523), итальянский художник эпохи раннего Возрождения. [↑](#endnote-ref-560)
591. Перечисленные актеры исполняли роли: И. М. Москвин — Епиходов, Н. Г. Александров — Яша, М. А. Громов — Прохожий, М. Ф. Андреева — Варя, Е. П. Муратова — Шарлотта Ивановна, С. В. Халютина — Дуняша. [↑](#endnote-ref-561)
592. *Старк Эдуард Александрович* (1874 – 1942), театральный критик. С 1902 года вел в газете «С.‑Петербургские ведомости» отдел «Эскизы», посвященный жизни театров. Печатался в «Обозрении театров», «Театре и искусстве», «Ежегоднике императорских театров». Отличался либеральностью взглядов и терпимостью к различным сценическим направлениям. Известен своей монографией о «Старинном театре» Н. Н. Евреинова и Н. В. Дризена. Много писал об опере, о Л. В. Собинове и Ф. И. Шаляпине. [↑](#endnote-ref-562)
593. Э. А. Старк вспоминает о либеральном периоде газеты «Россия», закончившемся с ее закрытием в феврале 1902 года. (В дальнейшем под названием «Россия» выходило издание официального на правления.) Во время первых гастролей МХТ в Петербурге «Россия» с 24 февраля по 24 марта 1901 года почти ежедневно рецензировала эти спектакли. Со статьями выступили: А. В. Амфитеатров, Л. Е. Оболенский, В. Дорошевич, И. Н. Потапенко, а также критики под нераскрытыми псевдонимами «O. L.», «Неизвестный», «Н. С.» и без подписи. Завязалась полемика. Предметом ее стала новая пьеса А. П. Чехова «Три сестры» и вообще «чеховское» в искусстве Художественного театра. [↑](#endnote-ref-563)
594. Свои общественные взгляды на искусство театра немецкий поэт и драматург *Шиллер Фридрих* (1759 – 1805) выразил в речи «Театр как нравственное учреждение», опубликованной в издаваемом им журнале «Рейнская Талия». [↑](#endnote-ref-564)
595. 29 марта 1904 года спектаклем «Юлий Цезарь» открылись гастроли МХТ в Петербурге на сцене Малого театра. [↑](#endnote-ref-565)
596. Альма-Тадэма — *Тадема* (*Лоуренс Альма*; 1836 – ?), голландский художник, избравший темой своих произведений исключительно сцены из жизни древних греков, римлян и египтян. [↑](#endnote-ref-566)
597. Римские стадии — площади, отведенные для соревнований в беге, а также мера длины. Известны римские стадии, построенные Цезарем. [↑](#endnote-ref-567)
598. В. В. Лужский — исполнитель роли Каски. [↑](#endnote-ref-568)
599. *Барнай Людвиг* (1842 – 1924), немецкий актер, исполнитель роли Антония в спектакле Мейнингенского театра «Юлий Цезарь» (1874). [↑](#endnote-ref-569)
600. {564} *Данте Алигьери* (1265 – 1321), итальянский поэт. «Ад» — одна из трех частей его «Божественной комедии». [↑](#endnote-ref-570)
601. *Карамзин Николай Михайлович* (1766 – 1826), историк и писатель, автор знаменитой восьмитомной «Истории государства Российского». Перевод «Юлия Цезаря» Шекспира сделан им в 1787 году. [↑](#endnote-ref-571)
602. Имеется в виду «Шекспировский театр» в Мюнхене, возникший в качестве реакции на повсеместное тиражирование и опошление приемов Мейнингенского театра. Радикализм отрицания, опыты нового конструирования сценического пространства, однако, не привели к настоящим художественным достижениям и только указали направление будущим поискам. В развитии немецкой театральной культуры «Шекспировский театр» в Мюнхене занял промежуточное место между театром мейнингенцев и Мюнхенским Художественным театром Георга Фукса. [↑](#endnote-ref-572)
603. Речь идет о постановке «Ипполита» Еврипида — см. примеч. 2 к статье 9 этого же сезона [В электронной версии — [543](#_Tosh0004286)]. [↑](#endnote-ref-573)
604. «Горбуновщина» — нарицательное от выродившегося эстрадного жанра рассказа-импровизации. В этом жанре прославился артист Александринского театра И. Ф. Горбунов (1831 – 1895), создатель кроме прочего пародийного образа генерала в отставке Дитятина. В последние годы творчество Горбунова стало примитивнее, обросло штампами. [↑](#endnote-ref-574)
605. По воскресеньям в Александринском театре часто шли бесплатные спектакли для учащихся сто личных учебных заведений. Репертуар состоял преимущественно из русской классики, пьес Гоголя, Островского. [↑](#endnote-ref-575)
606. Опущены размышления автора о том, что в пьесе «Вишневый сад» отражен пессимизм Чехова, столь свойственный всему его творчеству.

     Эту статью Арабажин послал Чехову в Ялту, заодно приложив к ней свою рецензию на «Юлия Цезаря» от 31 марта 1904 («Новости и Биржевая газета»). Ему было занятно получить от Чехова «разъяснение» одного вопроса, который Чехов понял так: «Просит написать ему мое мнение и правду ли он пишет, что Лопахин влюблен в Раневскую» (Чехов. Письма. Т. 12. С. 85). Ответ Чехова Арабажину, которого, судя по отдельным высказываниям, он не любил, неизвестен. [↑](#endnote-ref-576)
607. *Боклъ Генри Томас* (1822 – 1862), английский историк и шахматист. Поставил перед собой цель преобразовать историю в науку, подчинив ее законам. Предпринял титанический труд по написанию истории человечества, закончить который не успел. Наиболее известная его часть — обширная «История {565} цивилизации Англии». В России сочинения Бокля переводились и издавались неоднократно. Среди них кроме указанной истории — «Влияние женщины на успехи знания» (1864). [↑](#endnote-ref-577)
608. Впервые Л. А. Косминская заменила М. П. Лилину в роли Ани 18 марта 1904 года на последнем спектакле «Вишневого сада» в сезоне 1903/04 года в Москве. Во всех спектаклях в Петербурге Аню играла только Косминская. [↑](#endnote-ref-578)
609. «… Маклачество Ермолаев Лопахиных…» — посредничество при продаже и купле, «маклак» — понятие, близкое к барышничеству. В данном случае Лопахин выступает как «маклак», купив имение и затем сдавая его в аренду дачникам. [↑](#endnote-ref-579)
610. Три «Письма из партера» за подписью П. А‑в <псевдоним не раскрыт> были напечатаны в 5, 6 и 10 номерах журнала «Театр и искусство» за 1904 год. Автор, несомненный петербуржец, отрекомендовал себя читателю, с одной стороны — старым театралом, с другой — зрителем, недавно спустившимся с галерки в партер и еще сохранившим свежесть восприятия.

     П. А‑в высказал несколько оригинальных суждений о «характерности» в искусстве МХТ. Он считал, «что москвичи, перевернув понятия о задачах режиссуры, одновременно воспитали для себя артистов» (№ 5). Их «главный секрет состоит в том, что все актеры труппы в основу своей работы кладут принцип характерности» (Там же). Благодаря этому, «театр в течение пяти лет обходился без специфического “любовника” в труппе. Умея находить “характерность Чехова”, МХТ показывает иную характерность “ибсеновских людей” в спектакле “Доктор Штокман”».

     Саму характерность автор «Писем из партера» рассматривает не как внешнее, «позу», а как «зависимость человека от окружающей его обстановки и не в виде актерского фортеля, игры с предметами, а в виде той зависимости от платья, мебели, температуры, окружающих людей, что нас невидимо связывает в жизни, — нас, слабых людей, в которых Чехов нашел что-то интересное» (Там же).

     Что же касается «Вишневого сада», то автор, в отличие от многих критиков, отстаивал новизну пьесы и постановки ее в МХТ. Между прочим П. А‑в уверял: «А какие горизонты открылись бы у русского театра, если бы была у кого-нибудь охота как следует изучить причины, почему москвичи с успехом играют Чехова. Какой простор!» (Там же).

     Последнее восклицание было взято автором эпиграфом ко всем трем «письмам» и является названием аллегорической картины И. Е. Репина, изображающей студента и курсистку, идущих наперекор волнам. Это само собой говорило об авторе как человеке, тяготеющем к новым взглядам и надеждам молодой России. В обществе картина была воспринята по-разному. Журнал «Театр и искусство» отозвался на нее статьей А. Ростиславова «О картине Репина и передвижниках» (1903, № 10). В ней он выразил «чувство неловкости, даже огорчения» за Репина, который, по его мнению, «так неудачно пытается отдать дань модному символизму, совмещая его с идейностью». В следующем 11 номере журнала на картину Репина был помещен шарж.

     {566} Загадочный этот П. А‑в был словно специально приглашен Кугелем на страницы журнала для полемики. Предоставляя ему «свободу эстетических суждений, раз они искренни и умны» (№ 5), Кугель давал к статьям опровергающие редакторские примечания, называя автора «любезным апологистом Художественного театра» (№ 10). Свои опровержения он развил в публикуемых в настоящем издании «Заметках о Московском Художественном театре». [↑](#endnote-ref-580)
611. *Спенсер Герберт* (1820 – 1903), английский философ и социолог. [↑](#endnote-ref-581)
612. Ченко — псевдоним критика *К. Ф. Одарченко*.

     В статье «Три драмы А. П. Чехова» («Новое время», 27 марта 1901), мало похожей на фельетон в общеупотребительном сейчас понимании данного жанра, Одарченко высказал мысль, что Чехов в «Дяде Ване» и «Трех сестрах» написал «полусознательно» под видом драмы сатиру. Самому Одарченко эта мысль представлялась «еретической». Для ее подтверждения он указывал на то, что Чехов оставляет драматические ситуации до конца не разработанными. [↑](#endnote-ref-582)
613. Две статьи А. Кугеля под заголовком «Грусть “Вишневого сада”» были опубликованы в журнале «Театр и искусство» за 1904 год (№ 12 и 13). В них Кугель писал только о пьесе, не касаясь театра. Вторую статью он закончил постскриптумом, который можно считать предварительным словом к публикующимся здесь «Заметкам о Московском Художественном театре»: «Я только что смотрел “Вишневый сад” Чехова. Играли превосходно, но что? После статей моих “Грусть "Вишневого сада"” я должен написать новые статьи под заглавием “Развеселое житье в "Вишневом саду"”. Об этом любопытном превращении элегии в водевиль я поговорю в следующем номере». [↑](#endnote-ref-583)
614. «Губернская Клеопатра» (комедия в 3‑х действиях) и «В Гаграх» (комедия в 3‑х действиях) — сочинения В. В. Туношенского. [↑](#endnote-ref-584)
615. *Туношенский Владимир Владимирович* (? — 1910), популярный драматург, чьи пьесы, несмотря на их легковесность, шли на императорской сцене Петербурга и Москвы. [↑](#endnote-ref-585)
616. Старый театрал — псевдоним *Хейфеца Израиля Моисеевича*, театрального критика и журналиста. [↑](#endnote-ref-586)
617. Ризположенский — персонаж комедии А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся». [↑](#endnote-ref-587)
618. Перестань же! Жарко (фр.). [↑](#footnote-ref-33)
619. Под «овидиевым превращением» понимаются чудеса превращений от сотворения мира, описанные римским поэтом *Овидием* (43 до н. э. – 17 н. э.) в его поэме «Метаморфозы». [↑](#endnote-ref-588)
620. *Мещерский Владимир Петрович* (1839 – 1914), публицист, издатель газеты-журнала «Гражданин». Защищал феодальные дворянские привилегии. [↑](#endnote-ref-589)
621. Любим, танцуем и пьем (фр.). [↑](#footnote-ref-34)
622. Опущено начало статьи о том, что А. П. Чехову многие ставят в вину несоблюдение принятых норм драматургии: отсутствие у него сюжета, сценичности и так далее. Автор полагает, что «Вишне вый сад» даст новую пищу подобным упрекам. Сам же он думает, что «для своего творчества Чехов нашел такую сценическую форму, которая, резко отступая от обычной драматургической нормы, ос тается все-таки во многом прекрасной <…>», хотя, как кажется, «некоторые моменты последней чеховской пьесы производят впечатление скорее *несмотря* на своеобразность формы, чем благодаря именно ей…». [↑](#endnote-ref-590)
623. «… За пределами Газетного переулка…» — речь идет о Камергерском переулке, одно из более ран них названий которого было Газетный переулок. [↑](#endnote-ref-591)
624. Времена меняются (лат.). [↑](#footnote-ref-35)
625. {567} О спектакле по пьесам Метерлинка Н. Е. Эфрос писал в 1904 году несколько раз. В первый — после генеральной репетиции, до премьеры («Новости дня», 2 октября) с целью подготовить публику к восприятию раннего, мрачного Метерлинка, пытающегося постичь и передать ощущение смерти как приближающегося рока. Эфрос объяснял публике, какие трудности стоят перед театром: он должен преодолеть самого себя, заменив конкретность сценических образов «тающими тенями». Предугадать результат такой работы он не брался.

     Третьего октября, наутро после премьеры Эфрос констатировал, что, хотя успеха не было, да и не могло быть, все равно постановщиков надо хвалить за попытку.

     В третьей статье («Русские ведомости», 4 октября) он добавляет некоторые более развернутые примечания к высказанным уже суждениям. Полагая, что театр придал выраженной в пьесе душе «чуждое ей, ненужное ей, губящее тело», он разъяснил теперь, что все дело в стиле образов. «В их бесплотности, ирреальности — условие их широты, — пишет Эфрос. — Лишь тогда они передают нам сущность чувства, а не его реальные преломления». Между тем театр не может без «индивидуализации». Для него не существуют «старик» или «прохожий» без каких-то черт. Когда же исполнители стремились уйти «от определенности человеческого», это противоречие пришлось приглушать внешним воздействием: подчеркнутыми интонациями, звуками, освещением.

     Эфрос приходит к выводу, что задачи символистской драмы и сценического искусства противоположны. Он не знает: «Как подставлять на место неопределенностей конкретные лица, когда вся суть — именно в неопределенностях?» По его наблюдению театр понимает это, но поддается «самообману» и ходит «вокруг да около», пользуясь взаимоисключающими средствами. [↑](#endnote-ref-592)
626. По прошествии небольшого времени Эфрос нашел оправдание рискованному эксперименту Художественного театра со сценическим воплощением Метерлинка. Об этом он написал в журнале «Театр и искусство» (1904. № 43): «Театр хорошо сделал, что отважился и дал “доказательство от противного”, что тонкая, воздушная символика этих маленьких драм Метерлинка писана для театра марионеток, а вернее — и совсем не для театра. Слишком непримиримо противоречие между природою этой новой поэзии и природою театра, которому некуда уйти от реальности, который, отрекаясь от нее, отрекается от себя, отрицает свои права на существование. Оторваться от мира вещей, совлечь с себя покровы живой жизни, со всем богатством их красок и вместе со всею определенностью и ограниченностью телесных форм, растаять в идеальной общности сцена никогда не сумеет. Для нее это — четвертое измерение. И если путь драматической поэзии в эту сторону, если там ждут ее новые прекрасные завоевания, как грезит молодая школа, — этой поэзии придется остаться без услуг театра. Их дороги разойдутся. Думаю, что символистическая драма метерлинковского склада — только переходная ступень и эволюция драмы не надолго здесь задержится. Эта литературная полоса не пройдет даром. Она углубит и очистит ключи реалистической поэзии, расширит круг ее воспроизведений, изощрит ее творческие приемы и словесное оружие. И зазеленеют новые всходы реализма.

     Художественный театр помог в этом разобраться. Он потерпел неудачу, которая, как милого побои, недолго болят, но он сослужил службу, которая должна зачесться».

     {568} К признанию значимости для искусства спектакля МХТ сразу пришел С. С. Голоушев. Свою поддержку пробам Станиславского он выразил в письме к нему от 3 октября 1904 года (КС № 7851). Приводим его здесь целиком, так как оно, кроме того, передает обстановку вокруг спектакля в публике и критике:

     «Дорогой Константин Сергеевич! Три часа ночи, а спать не хочется. Хожу по кабинету и переживаю впечатления спектакля и захотелось сесть и написать Вам, огромному художнику и человеку удивительно чуткого понимания красоты…

     Публика сегодня нас обманула. Я давно не помню такого тяжелого диссонанса между настроениями зрительного зала и сцены… Но ведь с нашей стороны довольно-таки наивно было ожидать, что публика так же легко почувствует красоту Метерлинка, как чувствовала красоту грозы в “Цезаре”… Да. Это было какое-то вавилонское столпотворение, когда одни говорили на одном языке, а другие на другом. Пророк говорил им дивными словесами об ужасе жизни, а они, смущенные и охваченные тревогой, таращили на него глаза и недоуменно оглядывались друг на друга, смеяться им или плакать.

     Но все-таки были понявшие Вас. И Вас и Метерлинка. Верьте, что были и что им Вы дали пережить удивительные минуты. Я давно не уходил из театра с таким огромным подавляющим впечатлением… Нас немного, но ведь, право, есть искусство и общедоступное и искусство для немногих. Разве все чувствуют красоту Бетховена? А ведь публика сегодня восторгается “Изменой” [“Измена” — пьеса А. И. Южина-Сумбатова, шла на сцене Малого театра с М. Н. Ермоловой в роли Зейнаб (1903). — *Ред*.], а завтра идет к Вам… Ну да к черту ее! Знайте, что Вы вчера создали на сцене картины удивительной красоты, и если можно Метерлинка поставить, то, ей-богу, нельзя сделать ничего большего.

     Я думаю, что Вам завтра будет тяжело, особенно когда увидите перед какою стоите Вы стеною, когда Вы прочтете всю ерунду, написанную газетами. Но вспомните, как травили Беклина в Базеле, вспомните, как гоготала толпа перед Врубелем, как травят до сих пор Бальмонта. Ведь перед Вам стадо зулусов, которое даже не могло удержаться четверть часа от сморканий, чиханий, покашливаний и создавало в зрительном зале такое настроение, что хотелось вскочить и дать в рожу первому закашливавшему.

     Они могут сидеть тихо, когда поет душка Собинов, но проникнуться ужасом настроения Метерлинка так, чтобы дыхание захватило в груди — это свыше их сил. И до боли обидно, что вчера вся эта красота развертывалась перед этим свиным стадом.

     Хочется ужасно многое сказать, но не знаю, где удастся это сделать. Ни одна газета не напечатает такой ереси. Да и не место ей рядом с кисло-сладкими разглагольствованиями священника Петрова [Петров Г. С. — публицист и проповедник либерального толка и эклектических взглядов. С 1899 по 1917 год выступал еженедельно на разные темы в газете “Русское слово”, занимая там влиятельное место. Статья Голоушева о спектакле по Метерлинку вступала в некое противоречие с Петровым, не признававшим значения символистов. — *Ред*.].

     Вчера Вы спросили Александру Ивановну о моем впечатлении. Очень ценю, что *для Вас* оно не безразлично и, если это так, то знайте: душа моя сейчас болит за обиду, которую вчера получило искусство, и сердце мое полно восторга перед Вами. А успех? Поверьте, что большой успех всегда будет только на той стороне, где много общедоступного, а не тонкого искусства. *Ваш всей душою Сергей Голоушев*».

     В рецензии, которую Сергей Глаголь все же позднее напечатал в «Русском слове» (18 октября 1904), он говорил в основном о пьесе. О постановке же он писать не отважился и высказал отношение к ней в обобщенных словах: «<…> она представляет собой все-таки художественное произведение, а это уже очень много…» [↑](#endnote-ref-593)
627. *Суреньянц Вардгес Яковлевич* (Вардекс Акопович; 1860 – 1921), театральный художник, живописец, переводчик произведений Шекспира на армянский язык. В МХТ кроме миниатюр Метерлинка вместе с Н. А. Колупаевым работал над новыми декорациями для возобновления спектакля «Чайка» под руководством Вл. И. Немировича-Данченко в 1905 году. [↑](#endnote-ref-594)
628. {569} Предложение открыть сезон 1904/05 года премьерой «Иванова» витало в воздухе. Об этом писал К. С. Станиславскому Вл. И. Немирович-Данченко: «Когда я ехал на похороны Антона Павловича, я по думал, что надо ставить “Иванова”. Высказывал эту мысль Лужскому. Он сказал, что получил такое же предложение от Вишневского. А затем кругом говорили, что мы должны поставить “Иванова”. Говорили даже, что надо открывать этим сезон» (ИП. Т. 1. С. 375). Явились причины, этому воспрепятствовавшие: здравое размышление Немировича-Данченко, что при этом «выйдет не спектакль, а вторые похороны Чехова» (Там же. С. 376), опасение сразу занять О. Л. Книппер-Чехову чеховской ролью, неотложный отъезд Станиславского к умирающей матери. [↑](#endnote-ref-595)
629. Автор музыки к спектаклю композитор Н. А. Маныкин-Невструев, с 1903 по 1910 год заведовавший Музыкальной частью МХТ. [↑](#endnote-ref-596)
630. Пытаясь воссоздать на сцене мистическое настроение, К. С. Станиславский одновременно и фантазировал и искал технические способы воплощения фантазий. На листах «Планировки» спектакля «Непрошенная» он писал: «С момента вторжения смерти в комнату в ней должно чувствоваться присутствие постороннего лица. Достигнуть этого: зайчиками по стенам. Тенями проходящих туч. Ниспадающими с потолка тюлями — углами, точно крыльями» (КС № 18909. Л. 31). «Эффект со спускающимся тюлем. Повторяется едва заметно. Точно смерть приютилась на потолке у карниза и расправляет свои крылья, ожидая момента ринуться к умирающей» (Там же. Л. 40). «С потолка туман. Смерть расправляет свои крылья. Тюль?» (Там же. Л. 51).

     Этот фантастический образ смерти и напомнил рецензенту «летающих змеев». [↑](#endnote-ref-597)
631. О. Л. Книппер играла роль Анны Петровны (Сарры). [↑](#endnote-ref-598)
632. Н. С. Бутова играла роль Бабакиной, молодой вдовы, разбогатевшей на стрижке «купонов» (квитанций, прилагаемых к ценным бумагам для регулярной выплаты денег) и потому ставшей барыней. [↑](#endnote-ref-599)
633. В. В. Лужский играл роль Лебедева. [↑](#endnote-ref-600)
634. Ярцев вступал в полемику, очевидно, с Сергеем Яблоновским, обидевшимся на Качалова за то, что тот разрушил его любимый образ и вместо гибели большого человека показал гибель маленького — «просто неврастеника» («Русское слово», 21 октября 1904).

     А. Горнфельд в «Сыне отечества» (20 апреля 1905), опровергая один из резких петербургских отзывов об игре Качалова («Наши дни», 1905, № 39), пытался разрешить спор. Он писал: «В пьесе Чехова достаточно материала, чтобы изобразить Иванова только тряпкой и психопатом. Но вина г. Качалова не в том, что принял какое-нибудь одностороннее толкование фигуры Иванова, а в том, что он *не принял никакого*. <…> Качалов не объяснил, не углубил, не усложнил чеховского образа; он ничего у него не убавил и ничего не прибавил».

     {570} Возможно, в некой «объективности» отношения Качалова к своему персонажу заключалась особая полнота его. Иначе как бы игра Качалова послужила основой для такого глубокого проникновения в смысл образа Иванова, какое дал в рецензии Ярцев. [↑](#endnote-ref-601)
635. Речь идет о возобновлении «Иванова» во второй чеховской редакции текста на сцене Александринского театра 17 сентября 1897 года. В первой редакции (31 января 1889) Иванова играл В. Н. Давыдов, во второй — Ф. П. Горев (под псевдонимом Ге). Чехов, занятый исключительно проблемой верного или неверного толкования образа Иванова, не возражал против обоих, любя их как талантливых артистов. Об их исполнениях вспоминал критик Смоленский <А. А. Измайлов>: «Положительно, гораздо удачнее когда-то играли “Иванова” наши александринские актеры. В их игре выступал темперамент, психология, здоровые тона. Они были ближе к Чехову» («Биржевые ведомости», 20 апреля 1905). Воз можно, Горев сообразно своему артистическому дарованию, отмеченному особыми нервными взрыва ми, с одной стороны, и скульптурностью черт — с другой, более приближался к толкованию Иванова героем. Чехов же считал, что Иванов и не подлец, и не герой, а «человек, ничем не замечательный» (Чехов. Письма. Т. 3. С. 109), к тридцати годам утомившийся, охваченный скукой. [↑](#endnote-ref-602)
636. Имеются в виду сцены Андрея Прозорова и сторожа земской управы Ферапонта в четвертом действии «Трех сестер». [↑](#endnote-ref-603)
637. *Назаревский Борис Владимирович* — публицист, по убеждениям монархист. Печатался в «Московских ведомостях», газете, известной своим консервативным направлением. [↑](#endnote-ref-604)
638. Миниатюры А. П. Чехова поставлены К. С. Станиславским и оформлены В. А. Симовым и Н. А. Колупаевым. [↑](#endnote-ref-605)
639. «Седьмая заповедь» — пьеса Г. Гейерманса, голландского писателя и драматурга, в которой обличается буржуазный семейный уклад. Тому же обличению посвящена и пьеса Чирикова, в которой жизнь молодой еще женщины задавлена провинциальностью, и ее тоску по иной жизни муж воспринимает как нарушение библейской «седьмой заповеди» — «не прелюбодействуй». Пьесы «У монастыря» Ярцева, «Блудный сын» Найденова и «Иван Мироныч» Чирикова современники отчасти относили по их смыслу к модному тогда «женскому вопросу». [↑](#endnote-ref-606)
640. Холмин — персонаж пьесы Л. Н. Антропова «Блуждающие огни»; Ашметьев — персонаж пьесы «Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. [↑](#endnote-ref-607)
641. «Кануперный» — происходит от канупера: ромашки, которую добавляли для крепости в нюхательный табак. [↑](#endnote-ref-608)
642. {571} Опущено начало рецензии с рассуждениями о том, подготовлена ли публика, читавшая или не читавшая пьесу, углубляться в толкование «Привидений», предложенное французским критиком Эраром как «Идеи госпожи Альвинг». [↑](#endnote-ref-609)
643. Среди одобрительных отзывов об игре М. Г. Савицкой выделяется противоположное мнение рецензента «Новостей дня» (3 апреля 1905), упрекавшего исполнительницу за то, что она не во всех сценах выдержала до конца замысел спектакля, который, по мнению критика, заключается в том, что бы «душевные страдания фру Альвинг и Освальда» превосходили изображение физических мук и болезни. В финале пьесы исполнительница нарушила это решение. [↑](#endnote-ref-610)
644. Речь идет об окончании московского сезона 8 апреля 1905 года. [↑](#endnote-ref-611)
645. Приводя мысль Кирсанова, героя романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (глава «Четвертый сон Веры Павловны») о работе в настоящем ради будущего, Эфрос эзоповым языком выражал свою общественно-политическую позицию. Он критиковал МХТ за инертность, которой объяснял «умаление симпатий» к нему общества.

     Внутри МХТ к этим проблемам относились иначе. Немирович-Данченко, понимая «современное настроение общества и его ожидания» от МХТ (ИП. Т. 1. С. 385), все же полагал, что сезон 1904/05 года удалось окончить «благополучно» (Там же. С. 398). Единственное сожаление об упущенной возможности «художественного протеста» (Там же. С. 385) вызвал у него дружно принятый членами театра отказ от постановки «Авдотьиной жизни» Найденова.

     Однако, чтобы «не остановить движение театра» (Там же. С. 397), он возлагал надежды не на политический, а на творческий характер деятельности, где бы можно было применить весь опыт свой и Станиславского. Немирович-Данченко не одобрял «уходов» Эфроса в политику, считая, что в этом разделе журналистики тот скучен (Там же. С. 453). [↑](#endnote-ref-612)
646. *Ферри Энрико* (1856 – 1929), итальянский криминалист, по политическим взглядам социалист и впоследствии фашист. Автор ряда трудов, где, начав с темы «Теория вменяемости и отрицание свободы», рассматривал антропологические и социологические предпосылки преступлений. В России имела известность его брошюра «Преступления и преступники в науке и жизни», вышедшая в Одессе (1890). [↑](#endnote-ref-613)
647. И. М. Москвин сыграл роль доктора Ранка на выпускном экзамене в Филармоническом училище 25 февраля 1896 года. Ему было двадцать два года. [↑](#endnote-ref-614)
648. Имеется в виду возможность Регины в будущем поступить в публичный дом, планируемый Энгстраном как заведение для моряков, и работать там по определенной таксе. [↑](#endnote-ref-615)
649. {572} Первая из трех рецензий Юр. Беляева о гастролях МХТ в Петербурге в сезоне 1904/05 года. [↑](#endnote-ref-616)
650. Замечание Юр. Беляева Вл. И. Немирович-Данченко мог посчитать вполне справедливым, признавая допущенную театром ошибку в назначении исполнителей. Он записал в рабочую тетрадь: «19 апреля. Вчера первый спектакль в Петербурге. “Иванов”. Без успеха. Сашу играла в 1‑й раз Косминская. Нельзя было Тариной разрешить не играть в Петербурге. Нельзя было допускать ученицу Гонцкевич играть роль Бабакиной. На афише около Косминской надо было поставить: в 1‑й раз» (Н‑Д № 8025. Л. 15). [↑](#endnote-ref-617)
651. Перечисленные артисты являлись первыми исполнителями ролей в пьесе «Иванов» на петербургской сцене (Александринский театр, 1889, режиссер Ф. А. Федоров-Юрковский: В. Н. Давыдов — Иванов, П. М. Свободин — Шабельский, П. А. Стрепетова — Сарра, М. Г. Савина — Саша). «Пьеса моя имела громадный успех, и я вернулся увенчанный лаврами», — писал после премьеры Чехов (Чехов. Письма. Т. 3. С. 142). [↑](#endnote-ref-618)
652. *Чуковский Корней Иванович* (псевдоним Николая Васильевича Корнейчукова; 1882 – 1969), писатель, литературовед. Окончив гимназию, провел в Англии 1903 – 1904 годы, изучая английскую литературу. По возвращении стал сотрудничать в петербургской прессе и заниматься художественными переводами.

     Чуковский — автор литературоведческих исследований о творчестве Н. А. Некрасова и А. П. Чехова и на многие другие темы. Из дневниковых записей Чуковский впоследствии создал свою известную книгу «Из воспоминаний». Громадную популярность получил в качестве детского писателя.

     Публикуемая здесь рецензия на постановку «Иванова», очевидно, одна из первых статей Чуковского о Художественном театре. В дальнейшем он писал о новейших современных театральных исканиях, например, режиссерских опытах В. Э. Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской, сохраняя неизменными свои пристрастия к реализму и сценической правде. [↑](#endnote-ref-619)
653. По слову Трофимова о Лопахине. [↑](#footnote-ref-36)
654. Цитата из пьесы А. П. Чехова «Свадьба». [↑](#endnote-ref-620)
655. П. И. Леонтьев — второй исполнитель роли Петра в спектакле МХТ. [↑](#endnote-ref-621)
656. Под псевдонимом Джемс Линч выступал Л. Н. Андреев. Приведенная цитата взята из его рецензии на спектакль «Три сестры», помещенной в указанном Чуковским издании (1902). [↑](#endnote-ref-622)
657. Письмо это будет скоро опубликовано. К. Ч. [↑](#footnote-ref-37)
658. Вероятно, имеется в виду письмо Чехова к журналисту и драматургу В. А. Тихонову от 7 марта 1889 года, в котором действительно есть такая фраза: «Начну с будущего года аккуратно посещать театр и воспитывать себя сценически» (Чехов. Письма. Т. 3. С. 174). Однако не следует понимать задачу Чехова впрямую. Недостатком своей пьесы «Иванов» Чехов считал вовсе не пренебрежение законами сцены или незнание их, в чем его упрекали, а нечеткость образов Иванова и Львова. Его обескураживало, что некоторые воспринимали Иванова подлецом, а Львова — героем. Поэтому Чехов без конца переделывал пьесу, особенно четвертый акт. Вообще же он неизменно придерживался вывода: «Пьеса плоха, но люди живые и не сочиненные» (Там же. С. 119). Последнее было для него главным достоинством. [↑](#endnote-ref-623)
659. Цитируется статья Омеги <Ф. В. Трозинера> «Театральное эхо. Московский Художественный театр» в «Петербургской газете» от 20 апреля 1905 года. [↑](#endnote-ref-624)
660. Снимки с нее были напечатаны в «Альбоме Театральной России», поэтому я воздержусь от их описания. [↑](#footnote-ref-38)
661. {573} Премьера спектакля «Иван Мироныч» в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской состоялась 9 февраля 1905 года. [↑](#endnote-ref-625)
662. Драматургия Шекспира и Шиллера ставила перед Художественным театром неизменный вопрос: как сочетать лучшие традиции ее исполнения с проведенной им реформой сценического искусства? Как преодолеть пропасть между художественными эпохами и стилями, как найти приемлемую меру театральности? Эта проблема так и осталась нерешенной, несмотря на опыты завершенных и незавершенных постановок: «Гамлет» Станиславского и Г. Крэга (1911), Немировича-Данченко (1940 – 1943); «Отелло» Станиславского (1930). Попытка поставить «Коварство и любовь» Шиллера (1913) не осуществилась.

     Еще дальше отстояла от МХТ драматургия Кальдерона. *Кальдерой де ля Барка Педро* (1600 – 1681), испанский драматург. Наиболее известны его пьесы: «Стойкий принц», «Жизнь есть сон», знаменитая драма «Саламейский алькальд», комедия «Дама-невидимка». Постановки пьес Кальдерона, из которых последние по времени принадлежат Малому театру (1866), будут возобновлены на русской сцене в 1910‑е годы, что станет связано с именами В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова, использовавших эти пьесы для своих эстетических поисков и условных сценических решений. В Художественном театре интерес к Кальдерону проявит лишь его Вторая студия («Дама-невидимка», 1924). [↑](#endnote-ref-626)
663. Передвижной театр был создан П. П. Гайдебуровым и Н. Ф. Скарской в 1905 году. [↑](#endnote-ref-627)
664. *Гюйо Жан Мари* — (1854 – 1888), французский философ, автор этюдов по этике, психологии и эстетике. В России в конце XIX века были изданы его труды: «Искусство с точки зрения социологии», «Современная эстетика» и др. [↑](#endnote-ref-628)
665. «Высшими наслаждениями являются те, которые заставляют плакать» (фр.). [↑](#footnote-ref-39)
666. Неточная цитата из статьи Омеги <Ф. В. Трозинера> в «Петербургской газете» от 20 апреля 1905 года. Рецензируя «Иванова», «Блудного сына» и заканчивая «Иваном Миронычем», он в связи с последним писал: «В общем этот спектакль не дал ничего утешительного и заставлял с грустью думать о том, что былая слава московского Художественного театра клонится к упадку». [↑](#endnote-ref-629)
667. Кугель пересказывает здесь слова Э. А. Старка из его статьи в «Санкт-Петербургских ведомостях» (21 апреля 1905). [↑](#endnote-ref-630)
668. Кугель приблизительно цитирует А. Горнфельда, имея в виду его рецензию на «Иванова» («Сын отечества», 20 апреля 1905). В ней Горнфельд утверждал, что МХТ сказал «новое слово» не в частностях сценического искусства, а «в целом» его — в напряженной атмосфере, соответствующей современности. В итоге статьи он настаивал на том, что театр «сказал новое слово и должен оставаться на его высоте». [↑](#endnote-ref-631)
669. О том, что использованный в качестве реквизита экземпляр газеты «Голос», выходившей в Санкт-Петербурге с 1863 по 1884 год, не соответствует времени действия пьесы «Иванов», писали Н. Р‑ский («Петербургский листок», 19 апреля 1905), А. О‑в <А. А. Осипов> («Слово», 20 апреля 1905), К. Чуковский («Театральная газета», 1905, № 17), Смоленский <А. А. Измайлов> («Биржевые ведомости», 20 апреля 1905), А. Горнфельд («Сын отечества», 21 апреля 1905). [↑](#endnote-ref-632)
670. П. А. Стрепетова сыграла Сарру на премьере «Иванова» в Александринском театре 31 января 1889 года. [↑](#endnote-ref-633)
671. Ошибка А. Р. Кугеля: первая роль В. И. Качалова в МХТ — Берендей в «Снегурочке» А. Н. Островского (1900). [↑](#endnote-ref-634)
672. Намек А. Р. Кугеля на службу Л. М. Леонидова в труппе известного провинциального антрепренера Н. Н. Соловцова в Киеве и Одессе (1896 – 1901), которая предшествовала его поступлению на сцену МХТ в 1903 году. [↑](#endnote-ref-635)
673. {574} В следующих «Театральных заметках» («Театр и искусство», 1905, № 18), вышедших после показа в Петербурге пьес Метерлинка, А. Р. Кугель доказывал, что драматургия Чехова и Метерлинка, с ее особенностью, заключающейся в «скрытой драме, которая наружно ни в чем не проявляется» и «не требует ни сильных страстей, ни значительных эффектов», поэтому-то и оказывается в возможностях труппы МХТ. «Всем этим я хочу объяснить, почему такие пьесы не выдают в актерах слабости и подавленности индивидуального начала. Быть может, наоборот, отсутствие яркой индивидуальной окраски, являющейся бесспорным признаком сценического дарования, даже способствует актеру войти в ансамбль исполнения подобных пьес. <…>

     Что же из всего этого следует?

     “Театр неподвижности” на сцене доказал лишний раз, что он есть отрицание театра в его историческом понимании, то есть лицедейства. <…>

     Художественный театр направлением своим и бессилием того, что я называю индивидуальною сценическою ответственностью, логически примыкает к “театру неподвижности”, который, в сущности, уже перестает быть театром».

     Иллюстрируя свою теорию, Кугель явился сторонником постановки пьес Метерлинка Станиславским: «И “Слепые”, и “Там, внутри” — поставлены хорошо. Есть мелкие недочеты, но останавливаться на них нет охоты. Важно, что здесь г. Станиславский обнаружил художественный вкус и красивую изобретательность. Играла музыка, пел хор, дико взвизгивала большая черная птица, вспорхнувшая на верхушку деревьев, еле брезжил свет на великолепную декорацию. И какие-то голоса повышенно, декламаторски произносили красивые, хотя холодноватые слова Метерлинка. Это было чтение под музыку и декорации. На это у Художественного театра всегда хватало умения. В “Там, внутри”, где нужен очень хороший актер для роли Старика, с исполнением обстояло немножко хуже. Но и тут были две, одиноко мигавшие звездочки, пел далекий хор, играла таинственная музыка, эффектно зажигались огни и красиво темнела декорация».

     Вместе с тем Кугель присоединился к некоему Театральному старожилу, якобы приславшему в редакцию письмо с возмущением, что в чеховских миниатюрах «режут глаз грубые ошибки, доказывающие полное незнакомство лиц, ставящих пьесы, с тем бытом, который они изображают». «Вот и выходит, что и на старуху бывает проруха, — подхватывал критику Кугель. — <…> И не величайший ли грех совершил московский театр, водворив во всей театральной России все эти глупости “точной”, “тщательной” и как еще она называется — постановки?» [↑](#endnote-ref-636)
674. Опущено начало рецензии об интеллектуальном театре Метерлинка — «Театре для немногих» и символическом содержании пьес «Там, внутри» и «Слепые». [↑](#endnote-ref-637)
675. Это последняя из трех рецензий Ю. Д. Беляева о гастролях МХТ в Петербурге в сезоне 1904/05 года. [↑](#endnote-ref-638)
676. Именно такой реакции не столько критики, сколько публики опасался Немирович-Данченко и пытался предотвратить ее. Еще накануне московской премьеры он обратился с просьбой к Н. Е. Эфросу. «Вы, конечно, приготовите статью о Метерлинке, — писал он. — Нет ли какой-нибудь возможности побудить публику к тому, чтобы она занимала свои места до начала? Какой-нибудь ловко вставленной {575} фразой, — не знаю как. Убийственно для начала, если этого не будет. Тем более, что к началу тьма в театре будет кромешная. Может быть, Вы и ничего не можете сделать, но пусть и до Вас дойдет мой вопль!» (Ф. 4, КП 16576).

     Эфрос просьбу выполнил. В день премьеры 2 октября 1904 года в утреннем номере газеты «Новости дня» появилась его статья «К открытию», заканчивающаяся специальным абзацем. Не скрывая полученного задания, Эфрос разъяснял ситуацию: «<…> зрительная зала должна собраться до поднятия занавеса». «Публика, так преданная Художественному театру, должна ему помочь», — призывал он.

     И все-таки крайнему возмущению Беляева световыми эффектами следует противопоставить другое впечатление. Так, Solus <К. И. Арабажин> писал о «Слепых»: «В полном соответствии с замыслом автора актеры совершенно стушевались в пьесе. Действие происходит в полумраке, лиц актеров не видно. Вы слышите только голоса страдающего человеческого хора. Так плачет и страдает в его коллективном лице все человечество» («Новости и Биржевая газета», 28 апреля 1905). Дело отчасти было еще и в разном предрасположении критиков и самого Немировича-Данченко к восприятию приемов постановки.

     Для объективности оценки следует дать слово и К. С. Станиславскому. Вот как он представлял себе начало спектакля в режиссерском плане:

     «Настроение.

     Гасить в зале свет и на сцене тоже — все огни. Музыка при полной темноте. Хорошая камерная музыка подготавливает настроение. Свет тушится очень тихо, как в Байрейте? Выжидается длинная пауза. Тихие звуки начинают вечер. Оркестр невидим для публики. Пока оркестр играет (минут 5) — занавес неслышно и невидимо раздвигается и по мере того, как звуки оркестра утихают — утихают к концу прелюдии — свет на сцене усили[вается], понемногу выясняя контуры декорации» (КС № 18943. Л. 8). [↑](#endnote-ref-639)
677. *Горнфельд Аркадий Николаевич* (1867 – 1941), литературовед, критик, переводчик. В 1904 – 1918 годах — член редакции журнала «Русское богатство», где работал помощником В. Г. Короленко в отделе беллетристики и критики. Печатался в газете «Сын отечества», «Товарищ». Был противником «дилетантизма» в критике, призывал основываться на анализе фактов и явлений.

     Свою брошюру «О толковании художественного произведения» (Типогр. Первой СПб. Трудовой Артели, 1912) Горнфельд подарил Станиславскому с дарственной надписью. Судя по пометкам на полях, Станиславский заинтересовался ее содержанием и нашел близкие себе мысли о праве каждого нового поколения на собственное толкование классических образов, например Гамлета, или о закономерности в искусстве. «Совершенно ясно, что художественное произведение есть некоторое органическое целое, система, элементы которой находятся в теснейшей зависимости друг от друга. В этой системе нет ничего более или менее важного, более или менее выразительного; каждая — и самая ничтожная — ее часть говорит о целом, говорит за целое» (Ф. 3, опись Р. К. Таманцовой № 11296). Данный вывод Горнфельда, отчеркнутый Станиславским, полностью отвечает его практическому подходу к работе над ролью и спектаклем. Излюбленная им равноценность деталей в общей картине часто оспаривалась его оппонентами. [↑](#endnote-ref-640)
678. Для МХТ было под сомнением, «вести ли в Петербург “Привидения”» (Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко, Н‑Д № 8025. Л. 14 об.)? Несмотря на гарантию хороших сборов со спектаклей утром и вечером 1 мая 1905 года, театр от них отказался, закончив поездку 30 апреля «Дядей Ваней». Возможно, причин для отказа показать «Привидения» было две. Первая — пьеса была сыграна в этом сезоне в Театре Комиссаржевской. Вторая — убеждение Немировича-Данченко в том, что гастроли «окончательно провалились» и что успех не очень дружный, но «выше ожиданий» имели только миниатюры Метерлинка (Там же. Л. 15 – 15 об.). Не следовало напоследок рисковать. [↑](#endnote-ref-641)
679. {576} *Трубецкой Сергей Николаевич* (1862 – 1905), философ-идеалист. С 1900 года — профессор кафедры философии в Московском университете. В том же году защитил диссертацию и выпустил книгу «Учение о логосе и его истории». Умеренный либерализм и выступление за введение в России конституции сближали Трубецкого с политическими проблемами осени 1905 года. [↑](#endnote-ref-642)
680. Слова Тригорина из второго действия пьесы А. П. Чехова «Чайка». [↑](#endnote-ref-643)
681. На премьере возобновления «Чайки» 30 сентября 1905 года роль Треплева исполнял В. Э. Мейерхольд, вернувшийся в МХТ в связи с организацией вместе с К. С. Станиславским Театра-Студии на Поварской. [↑](#endnote-ref-644)
682. Обращает на себя внимание, что со временем Н. Е. Эфрос постепенно отошел от столь резкой критики исполнения Станиславским роли Тригорина.

     В 1920 году, работая над монографией о спектакле «Чайка», он смягчил оценку, данную в 1905 году, очевидно, под впечатлением рассказа Станиславского. Тот раскрыл секрет нового прочтения образа, подсказанного загадочным замечанием Чехова, что Тригорин в «клетчатых панталонах и дырявых башмаках». Стало быть, он совсем не щеголь, хотя и модный писатель.

     После этого Эфрос признал: «Разгадав панталонную шараду, Станиславский ко второй “Чайке” значительно переработал своего Тригорина, приблизил к чеховскому» (Ежегодник МХТ за 1944 год. Т. 1. М.: Изд. Музея МХАТ, 1946. С. 287).

     В следующий раз, вернувшись к этой теме в 1923 – 1924 годах, Эфрос пришел к решению, что переработка Станиславским образа Тригорина была просто удачной. В книге, посвященной 25‑летию Художественного театра, он сравнил «Чайки» 1898 и 1905 годов: «Из участников прежнего состава Станиславский внес очень значительные изменения в исполнение роли Тригорина, стал и глубже в чувствах, и тоньше в их передаче, а главное, более верен во всем облике, более “писатель”, а не просто красивый господин франтоватого вида» (Московский Художественный театр. 1898 – 1923. М.; Пг.: Гос. изд‑во, 1924. С. 214).

     Такой перемене Эфроса содействовали два обстоятельства. Во-первых, Эфрос как театральный критик развивался в сторону сближения с Художественным театром. Он все сильнее проникался тонкостями его искусства, особенностями его актерской школы и режиссерских подходов. Да и более тесное знакомство и общение со Станиславским и другими художественниками имело свое значение. Кроме того, его поздние монографии о спектаклях и деятелях МХТ, созданные после революции, в первые годы советской власти («Вишневый сад», «Три сестры», «На дне», написанная, но не опубликованная при жизни «Чайка», «К. С. Станиславский», «В. И. Качалов»), овеяны некой романтической грустью по ушедшей эпохе молодости и расцвета Художественного театра.

     Во-вторых, в конкретном случае переоценки возобновления «Чайки» Эфрос опирался еще и на суждение Вл. И. Немирович-Данченко. Недаром в монографии «Чайка» он благодарит его за «несколько бесед», прошедших в период работы над ней. Отсюда в строках Эфроса о Станиславском — Тригорине, взятое в кавычки слово «писатель», это цитата из Немировича-Данченко. Он считал достижением Станиславского, что в его обновленном Тригорине есть «человек» и «писатель», и отмечал это еще на репетициях.

     {577} Свое мнение Эфрос сохранил относительно того, что новый Тригорин Станиславского как ни хорош, но все же не идет в сравнение с другими его работами в чеховских пьесах — Астровым и Вершининым.

     В одном и, вероятно, в самом главном Эфрос не изменил с годами своим первоначальным впечатлениям. Это касалось возобновленного спектакля в целом, который, по его наблюдению, не имел в себе прежнего волнения неумелости, исполнялся мастерами, что вредило атмосфере и настроению. Здесь Эфрос сразу же совпал с ощущением Немировича-Данченко, писавшего в день премьеры: «Исполнение ровное, чистое, но без настоящего нерва и трепета» (*Фрейдкина Л*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М.: ВТО, 1962. С. 215). [↑](#endnote-ref-645)
683. Цитата из роли Сорина («Чайка», четвертое действие). [↑](#endnote-ref-646)
684. *Боцяновский Владимир Феофилович* (1869 – 1943), критик, историк литературы, драматург; один из основателей Русского библиографического общества, участник многих периодических изданий, в том числе газет «Русь», «Биржевые ведомости», где заведовал отделами критики, литературы и театра. Сотрудничал с журналом «Театр и искусство». Вослед М. Горькому разделял публицистическое направление в литературе и искусстве. Боцяновскому принадлежат первые опыты характеристик биографий и творчества молодых М. Горького, Л. Н. Андреева, В. В. Вересаева. Имел репутацию критика, широкодоступного читателям, среди которых популяризировал идеи и направления современной литературы. [↑](#endnote-ref-647)
685. Это предположение В. Ф. Боцяновского основано на информации в «Русском слове» (25 октября 1905): «Дирекция Художественного театра, после происшедшего переполоха на вчерашнем спектакле, поехала просить автора “Детей солнца” выпустить сцену бунта в 4‑м акте». Информации о последующих спектаклях сообщали, что сцена так называемого холерного бунта игралась короче и мягче по краскам. О репетиции для смягчения политической остроты эпизода 25 октября 1905 года записал и Вл. И. Немирович-Данченко у себя в рабочей тетради.

     Однако промелькнуло в прессе и то, что Горький, «не соглашаясь с купюрами в финале “Детей солнца”, хочет снять пьесу с репертуара после абонементных спектаклей» («Новости дня», 27 октября 1905). Все же был достигнут компромисс между театром и автором, так как «Дети солнца» выдержали не только двадцать одно представление в сезоне 1905/06 года (последнее — 4 декабря, когда театр уже собирался за границу), но и были сыграны семь раз в следующем сезоне 1906/07 года. [↑](#endnote-ref-648)
686. Премьера спектакля «Дети солнца» в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской состоялась 12 октября 1905 года. [↑](#endnote-ref-649)
687. Опущен анализ образов действующих лиц и их роли в интриге и идейном смысле пьесы. [↑](#endnote-ref-650)
688. В. В. Лужский играл роль Чепурного. [↑](#endnote-ref-651)
689. М. Ф. Андреева — исполнительница роли Лизы. [↑](#endnote-ref-652)
690. О. Л. Книппер-Чехова играла Меланию. [↑](#endnote-ref-653)
691. {578} Культ Солнца — один из мотивов символизма начала 900‑х годов в России, наиболее ярко выразившийся в темах поэтического сборника К. Д. Бальмонта «Будем как Солнце» (1903). Обращение к Солнцу являло собой слияние духа с космосом. Оно должно было приподымать человека, придавать его мироощущению победоносное и гордое начало. Рефреном для Бальмонта была мысль: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце <…>» [↑](#endnote-ref-654)
692. *Лавуазье Антуан Лоран* (1743 – 1794), французский химик, принадлежал к числу основоположников современной химии, написал известный «Начальный учебник химии».

     *Дарвин Чарлз Роберт* (1809 – 1882), английский естествоиспытатель, автор теории эволюции видов — «Происхождение видов путем естественного отбора». Предложил гипотезу о происхождении человека от обезьяны. [↑](#endnote-ref-655)
693. Дворника Романа играл Д. О. Шадрин, а горничную Лушу — С. В. Залютина. [↑](#endnote-ref-656)
694. Из обзорной статьи Ю. И. Айхенвальда в «Русской мысли», посвященной спектаклям: «Буря» Шекспира (Малый театр), «Отец» Стриндберга (Новый театр) и «Дети солнца» М. Горького (Художественный театр), — здесь публикуется с сокращением фрагмент о «Детях солнца» в МХТ. [↑](#endnote-ref-657)
695. Опущено обильное цитирование «звучных тирад» из ролей Лизы и Протасова, а также любительские стихотворения Вагина. [↑](#endnote-ref-658)
696. Имеется в виду пьеса М. Горького «На дне», поставленная в Художественном театра в 1902 году. [↑](#endnote-ref-659)
697. Калибан и Просперо — персонажи пьесы У. Шекспира «Буря», несущие в себе начала зла и добра. [↑](#endnote-ref-660)
698. Кассандра — героиня древнегреческой мифологии, чье имя стало нарицательным понятием пророчества бед и несчастий. [↑](#endnote-ref-661)
699. Опущено цитирование текстов из ролей Лизы, Протасова и Вагина. [↑](#endnote-ref-662)
700. Опущено обещание автора поговорить в следующей статье о пьесах Бара «Мастер» и Найденова «Авдотьина жизнь». [↑](#endnote-ref-663)
701. {607} КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 456. [↑](#endnote-ref-664)
702. КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 456. [↑](#endnote-ref-665)
703. КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 456. [↑](#endnote-ref-666)
704. Там же. С. 447. [↑](#endnote-ref-667)
705. «Русский курьер», 1882. 3 февраля // Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века. Л.: Искусство, 1976. С. 289. [↑](#endnote-ref-668)
706. КС‑9. Т. 5, кн. 2. С. 124. [↑](#endnote-ref-669)
707. *Эфрос Н.* «Ревизор» в Художественном театре // Речь. 1908. 21 декабря. [↑](#endnote-ref-670)
708. ИП. Т. 1. С. 468. [↑](#endnote-ref-671)
709. Там же. С. 471. [↑](#endnote-ref-672)
710. Очевидно, Немирович-Данченко имел в виду специальный материал в газете «Русское слово» [«Ревизор» в Художественном театре // Русское слово. 1908. 18 декабря. — *Ред*.], озаглавленный «“Ревизор” в Художественном театре. Первое представление». Семь авторов, скрывавшихся под буквенными псевдонимами, описали каждый по одному действию спектакля, обстановку в зрительном зале и взяли интервью у знатных зрителей — членов Государственной думы В. А. Маклакова, Ф. А. Головина, актеров Ф. П. Горева. А. И. Южина, драматурга П. П. Гнедича. К этому была приложена перепечатка премьерной программы. [↑](#footnote-ref-40)
711. Там же. С. 469. [↑](#endnote-ref-673)
712. КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 456. [↑](#endnote-ref-674)
713. КС‑9. Т. 7. С. 391. [↑](#endnote-ref-675)
714. ИП. Т. 1. С. 238. [↑](#endnote-ref-676)
715. КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 457. [↑](#endnote-ref-677)
716. *Мамонтов С*. Театр и музыка. 29‑е представление «Ревизора» // Русское слово. 1909. 27 февраля. [↑](#endnote-ref-678)
717. КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 543. [↑](#endnote-ref-679)
718. Беседа Вл. И. Немировича-Данченко с драматургами и критиками 5 октября 1933. — Н‑Д № 7537. [↑](#endnote-ref-680)
719. Беседа Вл. И. Немировича-Данченко с драматургами и критиками 5 октября 1933. — Н‑Д № 7537. [↑](#endnote-ref-681)
720. *Немирович-Данченко Вл. И*. <Набросок к выступлению на II пленуме Правления Союза советских писателей, 4 марта 1935>. — Н‑Д № 7390. [↑](#endnote-ref-682)
721. *Немирович-Данченко Вл. И*. <Набросок к выступлению на II пленуме Правления Союза советских писателей, 4 марта 1935>. — Н‑Д № 7390. [↑](#endnote-ref-683)
722. *Немирович-Данченко Вл. И*. <Набросок к выступлению на II пленуме Правления Союза советских писателей, 4 марта 1935>. — Н‑Д № 7390. [↑](#endnote-ref-684)
723. Беседа Вл. И. Немировича-Данченко с драматургами и критиками 5 октября 1933. — Н‑Д № 7537. [↑](#endnote-ref-685)
724. КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 461. [↑](#endnote-ref-686)
725. КС‑9. Т. 7. С. 381. [↑](#endnote-ref-687)
726. КС‑9. Т. 7. С. 381. [↑](#endnote-ref-688)
727. КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 533. [↑](#endnote-ref-689)
728. КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 533. [↑](#endnote-ref-690)
729. Там же. С. 461. [↑](#endnote-ref-691)
730. Беседа Вл. И. Немировича-Данченко с драматургами и критиками 5 октября 1933. — Н‑Д № 7537. [↑](#endnote-ref-692)
731. Вечер памяти Н. Е. Эфроса в год его смерти 6 октября 1924 в МХТ. — А № 7601. [↑](#endnote-ref-693)
732. Вечер памяти Н. Е. Эфроса в год его смерти 6 октября 1924 в МХТ. — А № 7601. [↑](#endnote-ref-694)
733. КС‑9. Т. 1. С. 296. [↑](#endnote-ref-695)
734. *Андреевский С*. Театр молодого века. (Труппа Московского Художественного театра) // Россия. 1901. 30 ноября. [↑](#endnote-ref-696)
735. *Али <Н. Е. Эфрос>*. Спросонок // Новости дня. 1901. 2 декабря. [↑](#endnote-ref-697)
736. *Н. Э‑с <Н. Е. Эфрос>*. Из Москвы // Театр и искусство. 1903. № 1. [↑](#endnote-ref-698)
737. ИП. Т. 1. С. 341. [↑](#endnote-ref-699)
738. {608} КС‑9. Т. 8. С. 275. [↑](#endnote-ref-700)
739. Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. Е. Эфросу от <1913>. — Н‑Д № 2060. [↑](#endnote-ref-701)
740. Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. Е. Эфросу от 23 декабря 1912. — Н‑Д № 11873. [↑](#endnote-ref-702)
741. Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. Е. Эфросу от <1913 – 1914>. — КП 16640. [↑](#endnote-ref-703)
742. КС‑9. Т. 8. С. 339. [↑](#endnote-ref-704)
743. *Эфрос Н.* «Карамазовы». (К сегодняшнему и завтрашнему спектаклям Художественного театра) // Одесские новости. 1913. 19 мая. [↑](#endnote-ref-705)
744. *Старый друг <Н. Е. Эфрос>*. «Братья Карамазовы» // Театр. 1910. № 716. [↑](#endnote-ref-706)
745. ИП. Т. 2. С. 39. [↑](#endnote-ref-707)
746. Там же. С. 51. [↑](#endnote-ref-708)
747. *Эфрос Н*. Художественный театр. Вершина вершин // Одесские новости. 1913. 17 мая. [↑](#endnote-ref-709)
748. *Эфрос Н*. Художественный театр. Вершина вершин // Одесские новости. 1913. 17 мая. [↑](#endnote-ref-710)
749. *Эфрос Н*. Художественный театр. Вершина вершин // Одесские новости. 1913. 17 мая. [↑](#endnote-ref-711)
750. ИП. Т. 2. С. 261. [↑](#endnote-ref-712)
751. Речь Вл. И. Немировича-Данченко на вечере в память Н. Е. Эфроса в Академии Художественных наук 22 октября 1923. — А № 7597. [↑](#endnote-ref-713)
752. Речь Вл. И. Немировича-Данченко на вечере в память Н. Е. Эфроса в Академии Художественных наук 22 октября 1923. — А № 7597. [↑](#endnote-ref-714)
753. *Волков Н*. Памяти Н. Е. Эфроса // Современный театр. 1928. № 42. [↑](#endnote-ref-715)
754. Письмо Л. Я. Гуревич к К. С. Станиславскому от 4 апреля 1904. — КС № 8016. [↑](#endnote-ref-716)
755. ИП. Т. 2. С. 94. [↑](#endnote-ref-717)
756. ИП. Т. 2. С. 94. [↑](#endnote-ref-718)
757. КС‑9. Т. 9. С. 651. [↑](#endnote-ref-719)
758. *Кугель А. Р*. Примечание к ст. П. Ярцева «Три сестры» // Театр и искусство. 1901. № 8. [↑](#endnote-ref-720)
759. ИП. Т. 1. С. 394. [↑](#endnote-ref-721)
760. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М.: Искусство, 1976. С. 96. [↑](#endnote-ref-722)
761. *Ярцев П*. О Московском Художественном театре. (К спектаклям в Киеве) // Киевская мысль. 1912. № 120. [↑](#endnote-ref-723)
762. *Ярцев П*. О Московском Художественном театре. (К спектаклям в Киеве) // Киевская мысль. 1912. № 120. [↑](#endnote-ref-724)
763. *Ярцев П*. О Московском Художественном театре. (К спектаклям в Киеве) // Киевская мысль. 1912. № 120. [↑](#endnote-ref-725)
764. *Ярцев П*. Театральные очерки: Новая школа актерской игры. Новая техника // Речь. 1913. 11 мая. [↑](#endnote-ref-726)
765. Летопись КС. Т. 2. С. 374. [↑](#endnote-ref-727)
766. *Ярцев П*. Театральные очерки: Новые театры // Речь. 1912. 1 декабря. [↑](#endnote-ref-728)
767. Беседа Вл. И. Немировича-Данченко с драматургами и критиками 5 октября 1933. — Н‑Д № 7537. [↑](#endnote-ref-729)
768. ИП. Т. 1. С. 162. [↑](#endnote-ref-730)
769. *Игнатов И*. Десятилетие Художественного театра // Русские ведомости. 1908. 14 октября. [↑](#endnote-ref-731)
770. *Рок Н. <Н. О. Ракшанин>*. Из Москвы. (Очерки и снимки) // Новости и Биржевая газета. 1901. 3 ноября. [↑](#endnote-ref-732)
771. *Н. Н. <Н. И. Николаев?>. И. О. Ракшанин* // Театр и искусство. 1903. № 48. [↑](#endnote-ref-733)
772. *Рок Н. <Н. О. Ракшанин>*. Из Москвы. (Очерки и снимки) // Новости и Биржевая газета. 1901. 3 ноября. [↑](#endnote-ref-734)
773. *Рок Н. <Н. О. Ракшанин>*. Из Москвы. (Очерки и снимки) // Там же. 1900. 5 февраля. [↑](#endnote-ref-735)
774. *Н. Н. <Н. И. Николаев?>. Н. О. Ракшанин* // Театр и искусство. 1903. № 48. [↑](#endnote-ref-736)
775. *Яблоновский С*. Юбиляры и триумфаторы // Русское слово. 1908. 14 октября. [↑](#endnote-ref-737)
776. Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к С. В. Яблоновскому от 16 октября 1908. — Н‑Д № 2973. [↑](#endnote-ref-738)
777. *Яблоновский С*. Ревизор // Русское слово. 1908. 20 декабря. [↑](#endnote-ref-739)
778. *Яблоновский С*. Художественный театр. «Месяц в деревне» // Там же. 1909. 10 декабря. [↑](#endnote-ref-740)
779. КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 517. [↑](#endnote-ref-741)
780. *Яблоновский С*. Битва окончена // Русское слово. 1910. 8 января. [↑](#endnote-ref-742)
781. Письмо С. В. Яблоновского в Московский Художественный театр от 17 января 1914. — Ф. 1. Оп. 94. Ед. хр. 399. [↑](#endnote-ref-743)
782. *Дорошевич В*. На кончике пера // Московский листок. 1898. 28 октября. [↑](#endnote-ref-744)
783. *Дорошевич В*. Сектанты // Россия. 1901. 1 марта. [↑](#endnote-ref-745)
784. *Дорошевич В*. Искусство на иждивении // Русское слово. 1902. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-746)
785. *Дорошевич В*. Искусство на иждивении // Русское слово. 1902. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-747)
786. {609} Письмо В. М. Дорошевича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 1 ноября 1908. — Н‑Д № 6753. [↑](#endnote-ref-748)
787. Из прошлого. С. 36. [↑](#endnote-ref-749)
788. Письмо С. В. Флёрова к К. С. Станиславскому от 2 февраля б. г. — КС № 11010. [↑](#endnote-ref-750)
789. *Васильев С*. Театральная хроника // Московские ведомости. 1900. 3 января. [↑](#endnote-ref-751)
790. *Васильев С*. Театральная хроника // Московские ведомости. 1900. 3 января. [↑](#endnote-ref-752)
791. *Васильев С*. Неделя в Севастополе // Там же. 24 апреля. [↑](#endnote-ref-753)
792. *Васильев С*. Театральная хроника // Там же. 11 декабря. [↑](#endnote-ref-754)
793. *Васильев С*. В чем дело? // Там же. 5 июня. [↑](#endnote-ref-755)
794. КС‑9. Т. 7. С. 380. [↑](#endnote-ref-756)
795. *Васильев С*. Театральная хроника // Московские ведомости. 1900. 3 января. [↑](#endnote-ref-757)
796. *Васильев С*. В чем дело? [Продолжение] // Там же. 12 июня. [↑](#endnote-ref-758)
797. КС‑9. Т. 1. С. 301. [↑](#endnote-ref-759)
798. *Васильев С*. Театральная хроника. (Итоги и мысли) // Московские ведомости. 1901. 15 января. [↑](#endnote-ref-760)
799. *Васильев С*. Гастроли Московского Художественного театра в Петербурге // Там же. 5 марта. [↑](#endnote-ref-761)
800. *Васильев С*. Театр и музыка. Московский Художественный театр в Петербурге // Там же. 24 февраля. [↑](#endnote-ref-762)
801. КС‑9. Т. 7. С. 391 – 392. [↑](#endnote-ref-763)
802. *Икс*. Наши беседы. У А. Р. Кугеля // Театр. 1916. 26 марта. [↑](#endnote-ref-764)
803. *Homo Novus*. Спектакли Московского Художественного театра. «Дядя Ваня» А. Чехова // Петербургская газета. 1901. 20 февраля. [↑](#endnote-ref-765)
804. *А. К‑ель*. Заметки о Московском Художественном театре // Театр и искусство. 1901. № 9. [↑](#endnote-ref-766)
805. *А. К‑ель*. Заметки о Московском Художественном театре // Театр и искусство. 1901. № 9. [↑](#endnote-ref-767)
806. *Суворин А*. Кстати // Новое время. 1901. 23 февраля. [↑](#endnote-ref-768)
807. *Беляев Юр*. Театр и музыка. Московский Художественный театр. «Братья Карамазовы». Вечер 1‑й // Там же. 1911. 13 апреля. [↑](#endnote-ref-769)
808. *Беляев Юр*. Театр и музыка. Спектакли Художественного театра. «Братья Карамазовы». Вечер 2‑й // Там же. 15 апреля. [↑](#endnote-ref-770)
809. *Беляев Юр*. Театр и музыка. «Горе от ума». (Московский Художественный театр) // Там же. 1907. 26 апреля. [↑](#endnote-ref-771)
810. *Homo Novus*. Случайные заметки // Театр и музыка. 1923. № 9. [↑](#endnote-ref-772)
811. *Кугель А*. Театральные заметки // Жизнь искусства. 1924. № 25. [↑](#endnote-ref-773)
812. *Кугель А. (Homo Novus)*. Театральные заметки // Театр и музыка. 1923. № 37. [↑](#endnote-ref-774)
813. *Кугель А*. К юбилею Московского Художественного Театра // Художественный труд. 1923. № 3. [↑](#endnote-ref-775)
814. На театрах. Вечер в честь МХТ. Речь А. Р. Кугеля // Театр и музыка. 1923. № 37. [↑](#endnote-ref-776)
815. *Кугель А*. К юбилею Московского Художественного Театра // Художественный труд. 1923. № 3. [↑](#endnote-ref-777)
816. КС‑9. Т. 9. С. 288. [↑](#endnote-ref-778)
817. *Андреев Л. Н*. Письмо о театре // Шиповник. 1914. Кн. 22. [↑](#endnote-ref-779)
818. *Бескин Эм*. Листки // Искусство и труд. 1921. № 2. [↑](#endnote-ref-780)
819. КС‑9. Т. 9. С. 315. [↑](#endnote-ref-781)
820. *Садко <В. И. Блюм>*. За упокой раба божия юбиляра // Зрелища. 1923. № 59. [↑](#endnote-ref-782)
821. Рабочая Москва. 1928. 26 октября. [↑](#endnote-ref-783)
822. *Соболев Юр*. Двадцать пять лет Художественного театра // Художник и зритель. 1924. № 1. [↑](#endnote-ref-784)
823. *Соболев Юр*. «Искали правды подлинных переживаний». К 30‑летию Художественного театра // Коммуна. 1928. 28 октября. [↑](#endnote-ref-785)
824. *Соболев Юр*. Художественный театр и революция. (К 30‑летию МХТ) // Заря Востока. 1928. 27 октября. [↑](#endnote-ref-786)
825. Письмо Ю. В. Соболева к Вл. И. Немировичу-Данченко от 29 мая 1937. — Н‑Д № 5739. [↑](#endnote-ref-787)
826. *В. Т. <В. Т. Тихонович>*. Дискуссия и полемика. Малый или Художественный // Вестник театра. 1920. № 61. [↑](#endnote-ref-788)
827. *Бескин Эм*. Московские письма // Театр и искусство. 1911. № 10. [↑](#endnote-ref-789)
828. *Бескин Эм*. Московские письма // Театр и искусство. 1911. № 10. [↑](#endnote-ref-790)
829. {610} Письмо Э. М. Бескина к Вл. И. Немировичу-Данченко от 3 октября 1922. — Н‑Д № 3300/3. [↑](#endnote-ref-791)
830. *Бескин Эм*. Пожар «Вишневого сада». К постановке «Лизистраты» // Зрелища. 1923. № 42. [↑](#endnote-ref-792)
831. В. И. Немирович-Данченко о том, почему и как поставлена «Лизистрата» // Там же. № 54. [↑](#endnote-ref-793)
832. *Тальников Д*. На театрах. «Лизистрата» // Театр и музыка. 1923. № 34. [↑](#endnote-ref-794)
833. *Садко <В. И. Блюм>*. За упокой раба божия юбиляра // Зрелища. 1923. № 59. [↑](#endnote-ref-795)
834. *Блюм В*. За китайской стеной классицизма. «Отелло» в МХТ I // Вечерняя Москва. 1930. 22 апреля. [↑](#endnote-ref-796)
835. Письмо В. И. Блюма к Вл. И. Немировичу-Данченко от 3 мая 1938. — Н‑Д № 3321. [↑](#endnote-ref-797)
836. *Луначарский А*. Московский Художественный театр // Художественный труд. 1923. № 3. [↑](#endnote-ref-798)
837. *Луначарский А*. Московский Художественный театр // Художественный труд. 1923. № 3. [↑](#endnote-ref-799)
838. *Тальников Д.* «Назад, к Островскому!», «Таланты и поклонники» в МХАТ СССР // Советское искусство. 1933. 14 октября. [↑](#endnote-ref-800)
839. КС‑9. Т. 9. С. 565. [↑](#endnote-ref-801)
840. *Тальников Д*. Неопреодоленный бытовизм. «Егор Булычов» в Художественном театре // Советское искусство. 1934. 28 февраля. [↑](#endnote-ref-802)
841. *Тальников Д*. Неопреодоленный бытовизм. «Егор Булычов» в Художественном театре // Советское искусство. 1934. 28 февраля. [↑](#endnote-ref-803)
842. Беседа Вл. И. Немировича-Данченко с драматургами и критиками 5 октября 1933. — Н‑Д № 7537. [↑](#endnote-ref-804)
843. КС‑9. Т. 9. С. 685. [↑](#endnote-ref-805)
844. На театрах. Вечер в честь МХТ. Речь А. Р. Кугеля // Театр и музыка. 1923. № 37. [↑](#endnote-ref-806)
845. Беседа Вл. И. Немировича-Данченко с драматургами и критиками 5 октября 1933. — Н‑Д № 7537. [↑](#endnote-ref-807)