**Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919 – 1943. Ч. 1**: 1919 – 1930 / Сост., О. А. Радищева, Е. А. Шингарева, общ. ред., вступ. к сезонам и прим. О. А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 438 с.

К читателю 3 [Читать](#_Toc272450501)

Сезон 1918 – 1919 7 [Читать](#_Toc272450502)

1. <Без подписи>. Переселение Художественного Театра  
«Вестник театра», М., 1919, № 11 9 [Читать](#_Toc272450503)

2. Хрисанф В. «Братья Карамазовы»  
«Известия», М., 1919, 29 марта 10 [Читать](#_Toc272450504)

3. Николай Шубский. Театральный дневник.  
Первая студия Х. Т. «Росмерсхольм». (Последний спектакль)  
«Вестник театра», М., 1919, № 24 10 [Читать](#_Toc272450505)

4. М. Равич-Черкасский <М. Е. Рабинович>.  
Театр и искусство. Вокруг Художественного театра  
«Известия», Харьков, 1919, 6 июня 12 [Читать](#_Toc272450506)

Сезон 1919 – 1920 14 [Читать](#_Toc272450507)

1. В. Б. <В. И. Блюм>. В гуще театра. Сумерки богов?  
«Вестник театра», М., 1919, № 47 16 [Читать](#_Toc272450508)

2. Садко <В. И. Блюм>  
Искусство. Художественный театр. «Каин», мистерия Байрона  
«Коммунистический труд», М., 1920, 16 апреля 17 [Читать](#_Toc272450509)

3. М. Загорский. Дневник рецензента.  
«Вестник театра», М., 1920, № 61 19 [Читать](#_Toc272450510)

4. Садко <В. И. Блюм>.  
Дневник рецензента. Художественный театр. «Дочь мадам Анго»  
«Вестник театра», М., 1920, № 65 23 [Читать](#_Toc272450511)

Сезон 1920 – 1921 26 [Читать](#_Toc272450512)

1. М. Загорский. О традициях и автопортретах  
«Вестник театра», М., 1921, № 85 – 86 29 [Читать](#_Toc272450513)

2. Всеволод Мейерхольд. Валерий Бебутов.  
Театральные листки. II. Одиночество Станиславского  
«Вестник театра», М., 1921, № 89 – 90 30 [Читать](#_Toc272450514)

3. Абрам Эфрос. Художественные итоги  
«Культура театра», М., 1921, № 6 33 [Читать](#_Toc272450515)

4. Юрий Соболев. МХТ и его студии  
«Вестник театра», М., 1921, № 91 – 92 36 [Читать](#_Toc272450516)

Сезон 1921 – 1922 40 [Читать](#_Toc272450517)

1. П. С. Коган. «Ревизор»  
«Экран», М., 1921, № 2 43 [Читать](#_Toc272450518)

2. Оскар Блюм. Письмо в редакцию  
«Театральная Москва», 1921, № 47 44 [Читать](#_Toc272450519)

3. Садко <В. И. Блюм>. Еще о «Ревизоре» в Художественном театре  
«Театральная Москва», 1921, № 7 45 [Читать](#_Toc272450520)

4. Додонов Вадим. Театр. О «Ревизоре» и о Чехове  
«Экран», М., 1921, № 9 47 [Читать](#_Toc272450521)

5. М. Загорский. Так кого же играет Чехов в «Ревизоре»?  
«Театральная Москва», 1921, № 11 – 12 51 [Читать](#_Toc272450522)

6. Тимон <О. В. Блюм>. Театральные профили. II. Станиславский  
«Театральная Москва», 1922, № 24 53 [Читать](#_Toc272450523)

Сезон 1922 – 1923 56 [Читать](#_Toc272450524)

1. И. А. Аксенов. «Перикола»  
«Зрелища», М., 1922, № 8 60 [Читать](#_Toc272450525)

2. Уриэль <О. С. Литовский>. «Наши за границей»  
«Известия», М., 1922, октябрь 62 [Читать](#_Toc272450526)

3. Н. Эфрос. На театрах.  
«Чайка» и «Сверчок». (Десять лет Первой студии)  
«Театр и музыка», М., 1923, № 4 (17) 63 [Читать](#_Toc272450527)

4. Х. Херсонский. Театр и искусство.  
Л. Сулержицкий, Е. Вахтангов, М. Чехов  
«Известия», М., 1923, 2 февраля 69 [Читать](#_Toc272450528)

5. Эм. Бескин. Случившееся в театре. (Летопись шестая)  
«Эхо», М., 1923, № 7 71 [Читать](#_Toc272450529)

6. Пир <псевдоним не раскрыт>. Вторая студия МХАТ. «Разбойники»  
«Зрелища», М., 1923, № 28 74 [Читать](#_Toc272450530)

7. Виктор Эрманс. «Разбойники»  
«Театр и музыка», М., 1923, № 7 75 [Читать](#_Toc272450531)

8. Самуил Марголин. Патетическая комедия.  
(Аристофан. «Лизистрата». В Музыкальной студии МХТ)  
«Театр и музыка», М., 1923, № 28 77 [Читать](#_Toc272450532)

9. Эм. Бескин. Пожар «Вишневого Сада». К постановке «Лизистраты»  
«Зрелища», 1923, № 42 80 [Читать](#_Toc272450533)

Сезон 1923 – 1924 84 [Читать](#_Toc272450534)

1. Геронский <Г. И. Геронский>. Аристофан переворачиваемый и  
причесываемый. «Лизистрата» в Художественном театре  
«Трудовая копейка», М., 1923, 16 сентября 87 [Читать](#_Toc272450535)

2. Мих. Левидов. Простые истины. (Также о «Лизистрате» в МХТ)  
«Трудовая копейка», М., 1923, 21 сентября 88 [Читать](#_Toc272450536)

3. А. Кугель (Homo novus). Театральные заметки  
«Театр и музыка», М., 1923, № 33 89 [Читать](#_Toc272450537)

4. П. Марков. На театрах. «Лизистрата»  
«Театр и музыка», М., 1923, № 33 93 [Читать](#_Toc272450538)

5. Д. Тальников. На театрах. «Лизистрата»  
«Театр и музыка», М., 1923, № 34 95 [Читать](#_Toc272450539)

6. О. Мандельштам. Художественный театр и слово  
«Театр и музыка», М., 1923, № 36 98 [Читать](#_Toc272450540)

7. Абрам Эфрос. Фрагмент о художнике в МХАТ  
«Театр и музыка», М., 1923, № 36 100 [Читать](#_Toc272450541)

8. М. Загорский. В московских театрах.  
«Лизистрата» в Художественном и «Бастос смелый» в «Комедии»  
«Рефлектор», 1923, № 6 102 [Читать](#_Toc272450542)

9. Садко <В. И. Блюм>. За упокой раба божия юбиляра  
«Зрелища», М., 1923, № 59 103 [Читать](#_Toc272450543)

10. А. Луначарский. Художественный театр (1898 – 27 окт. – 1923)  
«Известия», М., 1923, 27 октября 110 [Читать](#_Toc272450544)

11. Юрий Соболев. Наследники Художественного театра  
«Жизнь искусства», Л.‑М., 1924, № 9 и 10 113 [Читать](#_Toc272450545)

12. Гамаюн <псевдоним не раскрыт>. Театры и кино.  
«Кармен» в Художественном театре  
«Вечерняя Москва», 1924, 6 июня 119 [Читать](#_Toc272450546)

13. Л. Сабанеев. О музыке «Кармен» в Художественном театре  
«Известия», М., 1924, 8 июня 120 [Читать](#_Toc272450547)

14. Хрисанф Херсонский. «Кармен» В. Немировича-Данченко  
«Известия», М., 1924, 8 июня 121 [Читать](#_Toc272450548)

15. А. Кугель. Театральные заметки  
«Жизнь искусства», Л.‑М., 1924, № 25 122 [Читать](#_Toc272450549)

16. Антон Углов <Д. А. Кашинцев>.  
Дискуссия, полемика. «Кармен» слева  
«Новый зритель», М., 1924, № 27 124 [Читать](#_Toc272450550)

Сезон 1924 – 1925 126 [Читать](#_Toc272450551)

1. П. Марков. «Смерть Пазухина» (МХАТ)  
«Правда», М., 1924, 12 сентября 131 [Читать](#_Toc272450552)

2. Юрий Соболев. «Смерть Пазухина» в Художественном театре  
«Известия», М., 1924, 13 сентября 133 [Читать](#_Toc272450553)

3. Садко <В. И. Блюм>. МХАТ — В Москве  
«Жизнь искусства», Л., 1924, № 39 134 [Читать](#_Toc272450554)

4. Садко <В. И. Блюм>. «Царь Федор Иоаннович» в Художественном  
«Новый зритель», М., 1924, № 38 136 [Читать](#_Toc272450555)

5. Юрий Соболев. О «старом» Художественном театре  
«Труд», М., 1924, 27 сентября 137 [Читать](#_Toc272450556)

6. А. В. Луначарский.  
К возвращению «старшего» Художественного театра  
«Красная нива», М., 1924, № 39 139 [Читать](#_Toc272450557)

7. Садко <В. И. Блюм>. Театр и кино. «Горе от ума» в МХАТ первом  
«Вечерняя Москва», 1925, 26 января 144 [Читать](#_Toc272450558)

8. П. Марков. «Горе от ума». МХАТ  
«Правда», М., 1925, 28 января 145 [Читать](#_Toc272450559)

9. Виктор Эрманс. Отцы и дети. «Горе от ума». МХАТ первый  
«Новый зритель», М., 1925, № 5 147 [Читать](#_Toc272450560)

10. И. А. Аксенов. «Горе от ума» МХАТа  
«Жизнь искусства», Л., 1925, 10 февраля 148 [Читать](#_Toc272450561)

11. Т. <псевдоним не раскрыт>. Станиславский и Мейерхольд  
«Новый зритель»  
(Журнал при Ленинградском ТЮЗе), Л., 1925, № 2 – 3 150 [Читать](#_Toc272450562)

12. В. Х‑н <псевдоним не раскрыт>. Жизнь искусства.  
Спектакли Московского Художественного театра. «На всякого  
мудреца довольно простоты»  
«Советский юг», Ростов-Дон, 1925, 26 мая 152 [Читать](#_Toc272450563)

13. И. Кр. <И. А. Крути>. Театр. МХАТ. К гастролям  
«Вечерние известия», Одесса, 1925, 31 мая 153 [Читать](#_Toc272450564)

14. И. Туркельтауб. Театр и искусство. МХАТ и современный зритель  
«Вечернее радио», Харьков, 1925, 18 июня 154 [Читать](#_Toc272450565)

Сезон 1925 – 1926 156 [Читать](#_Toc272450566)

1. С. Мокульский. «Лизистрата»  
«Жизнь искусства», Л., 1925, № 36 161 [Читать](#_Toc272450567)

2. Х. Херсонский. Театр.  
«Пугачевщина». (В Московском Художественном театре)  
«Правда», М., 1925, 20 сентября 162 [Читать](#_Toc272450568)

3. Садко <В. И. Блюм>. «Пугачевщина» в МХАТ первом  
«Жизнь искусства», Л., 1925, № 39 163 [Читать](#_Toc272450569)

4. Уриэль <О. С. Литовский>. Еще о «Пугачевщине»  
«Новый зритель», М., 1925, № 40 165 [Читать](#_Toc272450570)

5. Сергей Городецкий. МХАТ. «На всякого мудреца довольно простоты»  
«Искусство трудящимся», М.‑Л., 1925, № 46 167 [Читать](#_Toc272450571)

6. Н. Волков. «Царь Федор Иоаннович». (500‑е представление)  
«Известия», М., 1925, 20 ноября 168 [Читать](#_Toc272450572)

7. М. Загорский. Театр — музыка — кино.  
«Горячее сердце». (МХТ первый)  
«Наша газета», М., 1926, 26 января 169 [Читать](#_Toc272450573)

8. Н. Волков. Театр — музыка — кино.  
«Горячее сердце». (Художественный театр)  
«Известия», М., 1926, 29 января 170 [Читать](#_Toc272450574)

9. Калаф <псевдоним не раскрыт>. «Горячее сердце» в МХАТ первом  
«Новый зритель», М., 1926, № 6 172 [Читать](#_Toc272450575)

10. Юрий Соболев. Московский Художественный театр первый  
«Программы государственных академических  
театров», М., 1926, № 27 174 [Читать](#_Toc272450576)

11. Н. Волков. Театр — музыка — кино.  
«Дядя Ваня». (Московский Художественный театр)  
«Известия», М., 1926, 15 мая 176 [Читать](#_Toc272450577)

12. М. М. <М. М. Моргенштерн>. «Николай I и декабристы»  
«Программы государственных  
академических театров», М., 1926, № 36 177 [Читать](#_Toc272450578)

13. М. Загорский. Критика и рецензии. Из театральных впечатлений.  
«Николай I и декабристы». «Московские дела»  
«Новый зритель», М., 1926, № 22 178 [Читать](#_Toc272450579)

14. С. Ермолинский. Театр и кино.  
«Дядя Ваня». (Московский Художественный театр)  
«Комсомольская правда», М., 1926, 4 июня 179 [Читать](#_Toc272450580)

15. О. Б. <О. М. Брик>. «Николай I и декабристы»  
«Наша газета», М., 1926, 16 июня 180 [Читать](#_Toc272450581)

16. М. Загорский.  
Критика и рецензии. «Продавцы славы» в МХАТ первом  
«Новый зритель», М., 1926, № 25 181 [Читать](#_Toc272450582)

17. В. А. Павлов. «На вырубке вишневого сада».  
(К пооктябрьским итогам и перспективам МХТ — старшего)  
«Новый зритель», М., 1926, № 30 183 [Читать](#_Toc272450583)

Сезон 1926 – 1927 188 [Читать](#_Toc272450584)

1. А. Орлинский. Театр. Гражданская война на сцене МХАТ.  
(«Дни Турбиных» — «Белая гвардия»)  
«Правда», М., 1926, 8 октября 193 [Читать](#_Toc272450585)

2. Адр. Пиотровский. Молодой Художественный театр  
«Красная газета», Л., 1926, 9 октября 194 [Читать](#_Toc272450586)

3. Эм. Бескин. Кремовые шторы  
«Жизнь искусства», Л., 1926, № 41 195 [Читать](#_Toc272450587)

4. М. Загорский. Неудачная инсценировка  
«Новый зритель», М., 1926, № 42 197 [Читать](#_Toc272450588)

5. Старик <псевдоним не раскрыт>. Театр.  
«Дни Турбиных». (В порядке обсуждения)  
«Комсомольская правда», М., 1926, 4 декабря 200 [Читать](#_Toc272450589)

6. Эм. Бескин. За год  
«Жизнь искусства», Л., 1927, № 2 201 [Читать](#_Toc272450590)

7. Мих. Левидов. Прогулка в прошлое. «У врат царства» К. Гамсуна.  
(Московский Художественный Академический театр)  
«Вечерняя Москва», 1927, 23 февраля 204 [Читать](#_Toc272450591)

8. А. Луначарский. Два спектакля  
«Заря Востока», Тифлис, 1927, 6 марта 205 [Читать](#_Toc272450592)

9. С. Марголин. Молодняк МХАТ первого  
«Новый зритель», М., 1927, № 13 209 [Читать](#_Toc272450593)

10. Микаэло <С. А. Марголин>. «Женитьба Фигаро»  
в Московском Художественном театре  
«Программы государственных  
академических театров», М., 1927, № 19 212 [Читать](#_Toc272450594)

11. Садко <В. И. Блюм>. Бомарше и МХАТ первый  
«Жизнь искусства», Л., 1927, № 19 216 [Читать](#_Toc272450595)

12. Н. Волков. Как поставлен «Фигаро» в МХАТ  
«Программы государственных  
академических театров», М., 1927, № 20 217 [Читать](#_Toc272450596)

13. Адр. Пиотровский. Театр.  
«Дядя Ваня». (Гастроли Московского Художественного театра)  
«Красная газета», Л., 1927, 3 июня 220 [Читать](#_Toc272450597)

14. И. <псевдоним не раскрыт>. Гастроли МХАТ. «Дядя Ваня»  
«Жизнь искусства», Л., 1927, № 25 221 [Читать](#_Toc272450598)

15. Э. Голлербах. Театр. В стороне от модной «левизны».  
(Декорационное искусство МХАТ)  
«Красная газета», Л., 1927, 24 июня 222 [Читать](#_Toc272450599)

16. И. <псевдоним не раскрыт>.  
Гастроли Художественного театра. «Горячее сердце»  
«Жизнь искусства», Л., 1927, № 26 225 [Читать](#_Toc272450600)

Сезон 1927 – 1928 226 [Читать](#_Toc272450601)

1. П. Марков. Стабилизация театральных стилей  
«Современный театр», М., 1927, № 6 230 [Читать](#_Toc272450602)

2. Садко <В. И. Блюм>. Начало конца МХАТ  
«Жизнь искусства», Л., 1927, № 43 233 [Читать](#_Toc272450603)

3. Эм. Бескин. Театр и кино. «Посрамление злодейства и торжество  
добродетели», или «Две сиротки». В Художественном театре  
«Вечерняя Москва», 1927, 1 ноября 235 [Читать](#_Toc272450604)

4. Борис Рославлев. В порядке дискуссии. Станиславский и Мейерхольд  
«Рабис», М., 1927, № 44 236 [Читать](#_Toc272450605)

5. В. Блюм. «Бронепоезд 14‑69» в МХАТ первом  
«Вечерняя Москва», 1927, 21 ноября 238 [Читать](#_Toc272450606)

6. О. Литовский. «Бронепоезд 14‑69» в Первом Художественном театре  
«Современный театр», М., 1927, № 13 240 [Читать](#_Toc272450607)

7. А. Луначарский. «Бронепоезд» в МХАТ  
«Вечерняя Москва», 1927, 26 ноября 242 [Читать](#_Toc272450608)

8. С. Мстиславский <С. Д. Масловский>.  
Со стороны. «Разлом» и «Бронепоезд»  
«Красная газета», Л., 1927, 18 декабря 243 [Читать](#_Toc272450609)

9. П. К. <П. М. Керженцев>. Театр. «Унтиловск». (МХАТ первый)  
«Правда», М., 1928, 21 февраля 246 [Читать](#_Toc272450610)

10. Н. О. <Н. Осинский>. Театр — музыка — кино.  
Об «Унтиловске». (МХАТ)  
«Известия», М., 1928, 24 февраля 248 [Читать](#_Toc272450611)

11. А. Орлинский. «Унтиловск». МХАТ первый  
«Современный театр», М., 1928, № 9 251 [Читать](#_Toc272450612)

12. ЭМ. <Э. М. Бескин>.  
Театр и музыка. «Растратчики». (МХАТ первый)  
«Правда», М., 1928, 24 апреля 254 [Читать](#_Toc272450613)

13. Н. Волков. Театр — музыка — кино.  
«Растратчики». (Московский Художественный театр)  
«Известия», М., 1928, 27 апреля 257 [Читать](#_Toc272450614)

14. А. Орлинский. «Растратчики» в Первом Художественном театре  
«Современный театр», М., 1928, № 19 259 [Читать](#_Toc272450615)

15. Д. Тальников. Перевернутая страница  
«Современный театр», М., 1928, № 24 – 25 261 [Читать](#_Toc272450616)

16. Адр. Пиотровский. Театр. «Вишневый сад».  
(Открытие спектаклей Московского Художественного театра)  
«Красная газета», Л., 1928, [21] июня 263 [Читать](#_Toc272450617)

17. Конст. Тверской <К. К. Кузьмин-Караваев>. «Унитиловск» в МХАТ  
«Рабочий и театр», Л., 1928, 8 июля 264 [Читать](#_Toc272450618)

18. Б. Мазинг. Последние спектакли МХАТ. «Растратчики»  
«Рабочий и театр», Л., 1928, 22 июля 266 [Читать](#_Toc272450619)

Сезон 1928 – 1929 268 [Читать](#_Toc272450620)

1. Ив. Астров. Малая сцена МХТ. «Квадратура круга»  
«Новый зритель», М., 1928, № 43 272 [Читать](#_Toc272450621)

2. П. С. Коган. Тридцать лет Московского Художественного театра.  
Прославленный театр  
«Вечерняя Москва», 1928, 26 октября 274 [Читать](#_Toc272450622)

3. О. Литовский.  
Тридцать лет Художественного театра. 1898 – 1928. МХТ  
«Комсомольская правда», М., 1928, 27 октября 276 [Читать](#_Toc272450623)

4. В. А. Павлов.  
К юбилею МХТ. Глава из книги «МХТ в стране советов»  
«Новый зритель», М., 1928, № 44 277 [Читать](#_Toc272450624)

5. М. Загорский. На юбилейном спектакле  
«Жизнь искусства», Л., 1928, № 45 282 [Читать](#_Toc272450625)

6. Ив. Звездич. После юбилея.  
Юбилей МХТ перед судом марксистского театроведения  
«Новый зритель», М., 1928, № 48 284 [Читать](#_Toc272450626)

7. Эм. Бескин. «Блокада»  
«Новый зритель», М., 1929, № 12 287 [Читать](#_Toc272450627)

8. Р. Пикель. «Блокада» — «Огненный мост»  
«Жизнь искусства», Л., 1929, № 13 290 [Читать](#_Toc272450628)

9. О. Литовский. «Блокада»  
«Современный театр», М., 1929, № 12 294 [Читать](#_Toc272450629)

10. Адр. Пиотровский. Чехов и театральная современность.  
(К 25‑летию со дня смерти А. П. Чехова)  
«Жизнь искусства», Л., 1929, № 28 296 [Читать](#_Toc272450630)

11. Эм. Бескин. Чехов сегодня  
«Современный театр», М., 1929, № 28 – 29 299 [Читать](#_Toc272450631)

Сезон 1929 – 1930 302 [Читать](#_Toc272450632)

1. Юр. Соболев. Новости театра  
«Красная нива», М., 1930, № 2 307 [Читать](#_Toc272450633)

2. А. Луначарский. «Воскресение» в Художественном театре  
«Красная газета», Л., 1930, 3 февраля 308 [Читать](#_Toc272450634)

3. О. Литовский. Театр. «Воскресение». (Первый МХТ)  
«Правда», М., 1930, 10 февраля 312 [Читать](#_Toc272450635)

4. Вл. Василенко. «Реклама». Малая сцена МХТ  
«Известия», М., 1930, 28 февраля 313 [Читать](#_Toc272450636)

5. В. Блюм. Театр и кино.  
За китайской стеной классицизма. «Отелло» в МХТ первом  
«Вечерняя Москва», 1930, 22 апреля 315 [Читать](#_Toc272450637)

6. Уриэль <О. С. Литовский>. Кипр — турецкий остров.  
По поводу «Отелло»  
«Советский театр», М., 1930, № 3 – 4 316 [Читать](#_Toc272450638)

7. М. Загорский. Классики на советской сцене.  
«Отелло» в МХТ первом  
«Литературная газета», М., 1930, 12 мая 319 [Читать](#_Toc272450639)

8. В. Млечин. Театр и кино. «Наша молодость». Малая сцена МХТ  
«Вечерняя Москва», 1930, 24 мая 321 [Читать](#_Toc272450640)

9. <Без подписи>. Творческий метод МХТ.  
На докладе П. И. Новицкого в комакадемии  
«Советский театр», 1930, № 3 – 4 322 [Читать](#_Toc272450641)

10. В. Блюм. На смену «Синей птице».  
(«Три толстяка» Ю. Олеши в МХТ первом)  
«Вечерняя Москва», 1930, 10 июня 326 [Читать](#_Toc272450642)

11. Ан. Ли‑н <псевдоним не раскрыт>. В гостях у забытого Фирса.  
«Вишневый сад» в МХТ  
«Бакинский рабочий», 1930, 20 июня 328 [Читать](#_Toc272450643)

12. Ан. Л‑н <псевдоним не раскрыт>. «Бронепоезд» в МХТ  
«Бакинский рабочий», 1930, 27 июня 330 [Читать](#_Toc272450644)

13. А. Луначарский. «Толстяки» и «Чудаки».  
По поводу пьесы Олеши в МХТ  
«Литературная газета», М., 1930, 30 июня 333 [Читать](#_Toc272450645)

Примечания 335 [Читать](#_Toc272450649)

Указатели 411 [Читать](#_Toc272450646)

Указатель имен 412 [Читать](#_Toc272450647)

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений 427 [Читать](#_Toc272450648)

# **{****3}** К читателю

Данное издание представляет собой продолжение публикации собранных в Музее МХАТ откликов периодической печати на спектакли Художественного театра. Вышедшие в свет первые две книги (2005, 2007) посвящены предыдущим этапам деятельности театра с 1898 по 1918 год.

Даты последующего периода (1919 – 1943) определяются новыми историческими событиями: в стране завершается гражданская война. МХАТ работает в условиях строящегося социализма, под руководством советской власти, получив от нее статус не только государственного, но и академического театра.

В 1938 году уходит из жизни К. С. Станиславский, в 1943 году — Вл. И. Немирович-Данченко. Закончена творческая деятельность Художественного театра, возглавляемая его основателями и составляющая тему и интерес настоящего издания.

С 1919 по 1943 год в жизни МХАТ прошло двадцать пять сезонов, было поставлено сорок семь новых спектаклей, широко освещенных печатью. В репертуаре также сохранялись и возобновлялись избранные постановки прежних лет, как «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Вишневый сад» А. П. Чехова, «На дне» М. Горького, «Синяя птица» М. Метерлинка и другие. В свою очередь и эти спектакли неоднократно подвергались рецензированию.

Практика работы над предыдущими двумя книгами показала, что такое количество критических материалов невозможно уместить в одном томе. Пришлось прибегнуть к разделению его по времени на две части.

Было решено, исходя из числа статей и рецензий, в первую часть поместить материалы сезонов с 1918/19 года по 1929/30 год, охватывающие двенадцать сезонов; последующие же тринадцать оставить для второй части.

Двадцатые, тридцатые и начало сороковых годов ушедшего XX века представляли собой в жизни советского общества различные времена, хотя и имеющие одни и те же идеологические корни. Заметно менялись оттенки политических Целей, лозунгов советской власти. Еще ощутимее менялся характер их воплощения в повседневную жизнь. Страна испытывала драматические переходы: от диктатуры военной силы к недолгим послаблениям новой экономической политики и от нее к диктатуре режима, к победе социализма и культа личности.

Применительно к театрам в двадцатые годы преследовалась цель создания еще никем не изведанной «пролетарской культуры», которая вытеснит отставшие от жизни нынешнее искусство, театр, литературу. Пропаганда «пролетарской культуры» в чистом ее виде, пройдя десятилетие, стала ослабевать. Понадобилась {4} другая формула — «теория социалистического реализма». Она могла охватить не только пролетариат, но целиком весь народ.

Соответственно этим переменам в двадцатые годы постоянно пересматривался в деталях взгляд театральной критики на Художественный театр. Критики изучали репертуар и прочтение пьес и ролей, уделяя основное внимание эволюции МХАТ в сторону сближения с требованиями партийности.

Место и назначение МХАТ в советском театре заложил в двадцатые годы А. В. Луначарский. Для него он — творческая академия с обязательством искать новые пути и осуществлять задачи советской власти. Наперекор пафосу времени Луначарский призывал театральных идеологов не прибегать к принуждению и ждать, пока МХАТ сам перейдет на необходимые рельсы.

Такой подход устраивал и Художественный театр (о чем свидетельствуют известные высказывания и Станиславского, и Немировича-Данченко), и группу расположенных к нему критиков нового поколения: П. Маркова, Ю. Соболева, Н. Волкова.

Однако рядом с ними действовала другая группа критиков, надо признать, более многочисленная, выступавшая, наоборот, с грубыми нападками на МХАТ в своей борьбе за советизацию театра: Э. Бескин, В. Блюм, М. Загорский, В. Павлов, П. Новицкий, О. Литовский, Адр. Пиотровский и другие. Эти критики обнаруживали в новых постановках МХАТ с точки зрения художественной — черты устаревшего психологизма и буржуазной эстетики, с точки зрения политической — социальную незрелость, а то и отчужденность от большевистского строя.

В тридцатые годы, особенно со второй их половины, ужесточается обстановка в СССР: политические процессы, репрессии, предчувствие скорой войны сковывают общество. Несмотря на это в жизнь формально внедряется оптимистический образ строителя социализма и будущего защитника родины. Для отражения его в искусстве вводится единственно признаваемый руководством метод социалистического реализма.

Взгляд на Художественный театр пересматривается: отменены обвинения его в идеализме и натурализме. Допускается лишь легкая критика за мелкий бытовизм. Сценическое направление МХАТ и система Станиславского предписаны к применению во всех театрах СССР.

Ликвидируются объявленные чуждыми современному зрителю театры: МХАТ Второй (1936) и Театр имени Мейерхольда (1938) — творческие организмы, исторически находящиеся в родстве и плодотворной полемике с Художественным театром.

Нарушен живой творческий процесс. От режиссуры — прежней изобретательницы театральных идей и сценических приемов, собственно говоря, ничего нового и не требуется. Она лишена сути своего назначения и все чаще превращается в педагогику. Главными педагогами по части сохранения и передачи молодому поколению опыта Художественного театра становятся Станиславский и Немирович-Данченко.

В постановках тридцатых годов, отдавая преимущество классическому репертуару, они действуют в сложившихся традициях. Станиславский развивает актерскую технику по своей «системе», работая над «Мертвыми душами» Гоголя или «Талантами и поклонниками» Островского. Немирович-Данченко в который раз экспериментирует с литературой, с переносом романа на сцену. {5} Заменив запрещенного Достоевского Толстым, он ставит «Воскресение» и «Анну Каренину».

Эти спектакли удачны. Этапом становятся поставленные Немировичем-Данченко в 1940 году «Три сестры» Чехова. Постановки дышат живым ароматом традиций Художественного театра, блещут актерскими достижениями и потому пользуются безоговорочным успехом у публики и не сходят с репертуара. Но этого недостаточно для развития сценического искусства.

В этой атмосфере театральная критика сникает, вырождается в поток единообразных рассуждений и нормативных оценок. Полемики и диспуты театрального фронта двадцатых годов заменяются «проработками» и исключениями из «союзов и рядов» в тридцатые-сороковые годы.

Рецензенты, недавно осуждавшие МХАТ с позиций левого фронта или иных эстетических вкусов и творческих направлений, почитавшие себя борцами за интересы советского государства, объявлены государством же вульгарными социологами или формалистами.

Практиковавшие на страницах газет и журналов профессиональные рецензенты либо исчезают, либо становятся историками театра. Критика как жанр литературы постепенно теряет свои признаки.

Этому процессу парадоксально сопутствует рост популярности театра у публики. Актеры многих сцен становятся ее кумирами, авторитетами в самой жизни. Возникает иллюстрирующий эту зрительскую любовь жанр, родившийся и впоследствии умерший вместе с распадом СССР, — концерт мастеров искусства.

Его главная сценическая площадка находится в Колонном зале Дома Союзов (бывшее Благородное собрание). Первое место по популярности здесь занимают мастера МХАТ, за ними — Большого и Малого театров, чтецы и музыканты из Филармонии.

Знаменательно, что одна из театроведческих книг, вышедшая в 1939 году, так и названа — «Мастера МХАТ». Она состоит из портретов ведущих деятелей Художественного театра, традиционно возглавляемых портретами Станиславского и Немировича-Данченко. В сборнике миролюбиво сотрудничают прежде разделенные взглядами Юр. Соболев и Эм. Бескин и явлено сообщество новых критических имен: Л. Фрейдкина, Б. Ростоцкий, В. Залесский, Ю. Калашников, Як. Варшавский. Исконно преданные Художественному театру критики представлены зарекомендованными именами Любови Гуревич, Н. Волкова. Общую концепцию сборника «Мастера МХАТ» поддерживает известный исследователь Русского реалистического искусства С. Дурылин.

Однако критика двадцатых-тридцатых и начала сороковых годов, писавшая о МХАТ, не исчерпывается этими именами. В издание «Московский Художественный театр в русской театральной критике» включены статьи и рецензии авторов, По мере возможности пытавшихся указывать не только на сильные, но и на слабые стороны МХАТ, таких как Б. Алперс, Г. Бояджиев, А. Мацкин, Д. Тальников, Ю. Юзовский, С. Мокульский, А. Гвоздев и другие.

Как и в предыдущих, уже вышедших книгах «Московский Художественный театр в русской театральной критике», главной задачей настоящего тома, состоящего из двух частей, было представить разные суждения о МХАТ. Выбор текстов не зависел даже от полной и безнадежной устарелости высказываний, на Взгляд нынешнего читателя.

{6} Структура обеих частей третьей книги повторяет структуру двух предыдущих. Статьи и рецензии публикуются по хронологии, в порядке появления в сезоне. Каждый сезон представляет собой отдельную главу с предпосланным вступлением, в котором кратко сообщается о произошедших событиях и основных течениях в критике, указываются сведения о премьерах.

В конце каждой части помещены примечания к сезонам, указатели имен и драматических произведений.

Материалы печатаются предпочтительно полностью, допускаемые сокращения отмечены отточиями в угловых скобках и оговорены в примечаниях.

Раскрытые псевдонимы, отсутствующие в подлинниках заголовки даются в угловых скобках, а введенные в текст переводы иностранных слов — в прямых.

Биографические сведения об авторах приводятся в примечаниях к первой (по хронологии) публикации их текста в данной книге. В случаях первой публикации в предыдущих томах даются ссылки на них.

При передаче языка и стиля прессы двадцатых годов сохраняются употреблявшиеся тогда сокращения, аббревиатуры, обращения без имен и отчеств, замененные буквой «т» (товарищ). Также соблюдается передача полиграфических деталей (отбивки, линейки, звездочки), как они использованы в подлинниках.

Шифры архивных документов, ссылки на которые приводятся во вступлениях к сезонам и примечаниям, разъясняются в конце списка принятых сокращений, помещенном перед примечаниями.

Издание снабжено иллюстрациями в альбомах и тексте. Их оригиналы в большинстве случаев хранятся в Музее МХАТ. Это фотографии спектаклей, артистов в ролях, портреты ведущих театральных критиков, зарисовки и шаржи, опубликованные в прессе.

*О. Радищева*

# **{****7}** Сезон 1918 – 1919

Плавным организационным событием в области театров было введение Советской властью Декрета об объединении театрального дела. Под знаком ожидания этой реформы и проходил сезон 1918/19 года.

Идея родилась в голове пролеткультовцев, заявивших ее на своей конференции еще в октябре 1918 года. В феврале 1919‑го Театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса принялся за ее разработку, уже 26 августа окончательный вариант декрета подписал В. И. Ленин.

В журнале «Театр», редактируемом Э. М. Бескиным, цели огосударствления театров были представлены как весьма благотворные: «Народовластие подошло к общей системе государственного переустройства с особой внимательностью и любовным отношением к театру, его быту и интересам, дав автономию государственным сценам, предоставив широкие перспективы для художественно-творческой деятельности образцовых театров и покрыв целой сетью районных театров как столицы, так и провинцию» («Театр», 1918 – 1919, декабрь — январь).

Однако мысль о передаче театрального дела в распоряжение государства казалась части общественности «несостоятельной», «незрелой», даже «утопической» («Рампа и жизнь», 1918, № 37 – 40). К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, А. И. Южин, как могли, пытались повлиять на нежелательный процесс и добились его смягчения. Шести избранным театрам была предоставлена некоторая автономия. Немирович-Данченко пояснил, в чем ее выгода для МХТ. Он хоть и перестал быть частным, сохранил собственное внутреннее руководство и, получая от государства подотчетную субсидию, мог распоряжаться заработанными сверх плана средствами самостоятельно.

Одновременно с экономическим подчинением театрального дела государство внедряло его «демократизацию». Она заключалась в расширении зрительской аудитории и идеологическом влиянии на нее. Появилось понятие «порайонные театры» и «выездные спектакли».

Художественный театр принимал участие в этих процессах. В его репертуаре в сезоне 1918/19 года было семнадцать пьес: от «Царя Федора Иоанновича» до «Села Степанчикова», то есть от первой постановки 1898 года до последней — 1917‑го. Для представления «Дяди Вани» на разных чужих сценах был создан вариант «мягких» декораций, а «Братья Карамазовы» исполнялись в «полуконцертной» версии.

При этом обращает на себя внимание пока еще не очень придирчивый под-Ход советской власти и прессы к тому, что из произведений искусства и литературы полезно, а что вредно для пролетариата. Задача — вообще удовлетворять {8} его жажду приобщения к культуре, а потому «Братья Карамазовы» Достоевского, в дальнейшем на десятилетия запрещенные, сейчас рекомендуются для показа в порайонных театрах.

В этом сезоне о Художественном театре писали крайне мало, что объясняется и отсутствием у него премьер, и закрытием прежних печатных изданий, особенно журнала А. Р. Кугеля «Театр и искусство». В какой-то степени пытался его заменить новый журнал «Вестник театра». Его с февраля 1919 года начал издавать Театральный отдел Народного комиссариата по просвещению.

Более или менее регулярно скудные сведения о МХТ помещались в общей хронике театральной жизни: в репертуарных сводках и либретто спектаклей. Постепенно прояснялось, что МХТ действует активно и нехватка на его сцене премьер еще не доказывает его капитуляции, как это казалось критикам в прошлом сезоне.

Художественный театр искал способы выживания силами своей творческой семьи, окруженной студиями. Частично был осуществлен проект: сформировав гастрольные группы, отправиться на заработки на Украину и в Петроград.

Смешение актеров разных трупп и поколений уже имело практическое применение в «Росмерсхольме» Ибсена. В этой постановке Е. Б. Вахтангова на сцене Первой студии участвовали О. Л. Книппер-Чехова и Л. М. Леонидов. Не испытала в этом смысле затруднений группа актеров (Качаловская группа), вынужденная пробыть на гастролях три предстоящих сезона. Несмотря на опасности и сложности эмигрантской жизни, группа достигла славы и относительного материального благополучия.

Примечательно, что 20‑летний юбилей Московского Художественного театра 27 октября 1918 года прошел без всякого внимания прессы, чего никогда не было в предыдущие юбилеи.

Зато был отмечен 15‑летний юбилей М. Горького, и в прессе возобновилась идея взаимосвязи писателя и театра, прерванная годами полемики и отчуждения. Юрий Соболев писал: «Славу Горькому-драматургу дал Московский Художественный театр» («Вестник театра», 1919, № 16).

На вечере в Политехническом музее Вл. И. Немирович-Данченко в докладе «Горький и Художественный театр» вспомнил былое и между прочим случай, характеризующий отношение царского правительства к Горькому, когда было приказано на премьере поставить вместо капельдинеров переодетых городовых «для предупреждения революционной манифестации» («Вечерние известия», 1919, 28 марта).

Случай вспомнился к месту, так как А. В. Луначарский в своем докладе о Горьком был озабочен созданием правильной оценки «знаменитого писателя, творца пролетарской этики и идеологии» (Там же). Тем не менее у Горького сейчас наблюдается резкое раздвоение, переходы от «уныния» к «восторгу творческой работы»: «Его рука не знает, к какой лире протянуться, — скорбной или радостной. И наша задача заключается в том, чтобы направить лиру великого писателя к лире радостной» (Там же).

Несомненно, что таковым должно было стать и общее направление искусства. Театру следовало отчетливо понять, что он, как и все искусство, принадлежит пролетариату, а не буржуазии — «студентикам и мещаночкам-курсисткам» («Известия», 1919, 6 июня).

## **{****9}** 1. <Без подписи> Переселение Художественного Театра «Вестник театра», М., 1919, № 11

Москва лишается Художественного театра, нужно надеяться — лишь ненадолго, лишь на время особенно больших продовольственных и т. п. трудностей и осложнений. Мысль о том, чтобы временно покинуть Москву и перенести работу куда-то в другое место, уже довольно давно бродит среди деятелей Художественного театра. Сначала она была только смутным предположением, робким чаянием, но понемногу стала оформляться все отчетливее, принимая характер все более настойчиво ощущаемого желания, стала предметом обсуждений в различных коллективных органах театрального управления, пока, наконец, не вылилась в последние дни в форму, близкую к решению[[1]](#endnote-2).

Решение это мотивируется соображениями двоякого порядка. С одной стороны, сознается важность и необходимость познакомить с работою театра и остальную Россию, приобщить и ее к достижениям и художественным радостям, даваемым спектаклями театра Станиславского и Немировича-Данченко. А с другой стороны, продовольственная разруха, недоедание и т. п. очень тяжко отражаются на многих членах труппы и на их работе; отсюда забота поставить их в более благоприятные жизненные условия, перенести их сценическую работу в обстановку, где отпадет столь острая забота о хлебе насущном.

В труппе полного единомыслия по вопросу о временном разрыве с Москвою нет. Некоторые члены труппы — Против отъезда. Но значительное большинство стоит за принятие этого героического решения.

По вопросу о том, куда перенести свою деятельность, Художественный театр колебался между несколькими решениями. Был, между прочим, проект поехать на весну в Петроград, а дальнейшее продвижение решить уже там, в зависимости от обстоятельств. По другому предположению Художественный театр должен был временно получить характер театра передвижного, объездить главные центры юга и востока России, дать свои спектакли в нескольких больших городах. Третий вариант — поехать в Харьков и там обосноваться более или менее продолжительно. Последнее решение как будто берет верх над другими, однако не восторжествовало еще вполне[[2]](#endnote-3). Как долга будет разлука с Москвою, — вопрос открытый. Конечно, при первой возможности, при сколько-нибудь улучшившихся условиях московской жизни театр вернется к своим пенатам. Взять с собой все декорации — сейчас дело неосуществимое, потому большинство пьес будет идти в упрощенных постановках.

Одновременно с Художественным театром покинет Москву и Первая студия. Вероятнее всего, что на то время, когда метрополия — Художественный театр — будет играть в Харькове или каком другом южном городе, Студия будет давать свои спектакли в Петрограде, где для этих спектаклей намечен Эрмитажный театр[[3]](#endnote-4). Затем Студия передвинется в другое место, возможно — на смену Художественному театру.

{10} Наконец, третья часть коллектива Художественного театра, Вторая студия — останется в Москве и перейдет со своими спектаклями в помещение Художественного театра. Труппа Второй студии для этих спектаклей в театре большого масштаба будет подкреплена теми артистами Художественного театра, которые не поедут со своею труппою. Таковы — В. В. Лужский, А. Л. Вишневский, еще немногие.

Пост все труппы будут еще играть в Москве.

В такой фазе находится сейчас вопрос о разлуке Художественного театра с Москвою.

## 2. Хрисанф В.[[4]](#endnote-5) «Братья Карамазовы» «Известия», М., 1919, 29 марта

В Советском Пресненском театре (б. «Альказар») с успехом у пролетарской публики несколько раз прошли сцены из романа Достоевского, исполненные артистами Художественного театра. Постановка ценна не только как иллюстрация к лучшим страницам романа, но является и крупным достижением так называемого художественного реализма. Внутреннее психологическое действие оставляет незабываемое глубокое впечатление благодаря удачной общей композиции постановки и превосходной игре артистов.

В двух небольших отрывках — «В Мокром» и «Судебная ошибка» — Леонидов с исключительной насыщенностью создает цельный образ Мити Карамазова, захватывающий своим глубоким трагизмом. С не ослабевающим, а возрастающим вниманием и волнением слушаются речи прокурора (Массалитинов) и защитника (Берсенев), по своей продолжительности, казалось бы, совершенно выходящие из рамок театра. Очень хорошо читает слова «от автора» Афонин[[5]](#endnote-6). Менее удовлетворяет Грушенька — Орлова[[6]](#endnote-7).

Постановка имеет безусловно большое культурно-воспитательное и художественное значение. Следовало бы показать ее по всем районам.

## 3. Николай Шубский[[7]](#endnote-8) Театральный дневник. Первая студия Х. Т. «Росмерсхольм». (Последний спектакль)[[8]](#endnote-9) «Вестник театра», М., 1919, № 24

Первая студия включила в свои репертуар ибсеновский «Росмерсхольм», пьесу очень трудного психологического рисунка, пьесу, требующую от актеров большой внутренней динамичности, при кажущемся отсутствии такой динамики в самом действии.

Выбор оказался мало удачным. В постановке {11} «Росмерсхольма» студия меньше всего *студия*, т. е. тот любимый Москвой театр, где крепкая коллективная воля сливается с ликующей творческой молодостью и общим энергичным подходом к работе.

Спектакль «Росмерсхольма» — спектакль гибридный — и, пожалуй, компромиссный. В нем студийцы подают руку своим отцам-художественникам — и в смысле репертуарной преемственности, и в смысле осуществления данной постановки. Однако если морально это трогает, то в отношении сценического результата излишне. Ни «старики», ни «молодежь» от этого союза не в выигрыше, а также и зритель, если, конечно, он ждал от Ибсена в истолковании студии что-либо нового.

Правда, спектакль вышел ровным, крепко слаженным и тщательно проработанным. Но в нем нет нерва, нет искры, нет той «находки», что радует. В этих отсутствиях отчасти повинен Ибсен, а в большей части исполнители.

Не передавая содержания «Росмерсхольма» и его идейного фундамента — надо отметить, что сценически пьеса инструментована очень ясно и логично. Основной дуэт Росмера и Ребекки чрезвычайно сложный и ответственный, превосходно аккомпанируется тремя эпизодическими фигурами: ректора Кролля, редактора Мортенсгора и экономки фру Гельсет. Появляющийся в начале и конце пьесы сторож Ульрик Брендель дает всему действию формальную законченность подобно раме, выделяя и углубляя и без того не мелкую глубину драмы.

К несчастью для отчетного спектакля, в нем господствовал в силу таланта Леонидова — Ульрик Брендель. Каждое слово, и каждый жест, и каждая интонация — все было проникнуто внутреннею срощенностью актера и изображаемого характера. И от этой срощенности весь облик Бренделя — Леонидова был тем, чем быть должен — выразительным и царственно щедрым.

Неплох был и аккомпанемент. Сушкевичу очень удался сухой и неприятный Мортенсгор.

Лазарев[[9]](#endnote-10) нашел для Кролля верный тон, хотя и разработал его несколько рыхловато, а Шереметьева[[10]](#endnote-11) — фру Гельсет вполне выполняла свою служебную роль.

Говоря обо всем этом, в пьесе второстепенном, мы намеренно оставляем в тени основное сцепление — Росмера и Ребекки. К сожалению, оно осталось в тени и на самом деле. Ни Хмаре — Росмеру, ни Книппер — Ребекке изображаемые характеры не удались — и отсюда не удался и «дуэт».

В Ребекке не было стихийной дикой воли как первоначального элемента ее натуры.

В Росмере не было утонченности и аристократизма последнего отпрыска древнего угасающего рода. Без этих психологических предпосылок у Книппер не вышло преображение Ребекки и конечное восхождение ее через смерть в любовь, а у Хмары за скупым резонерством совсем пропала внутренняя трагедия обреченности и разбившегося полета. Росмера — Хмару убивали портреты его предков — среди них он выглядел самозванцем; Книппер — Ребекку ее слова о далеком севере и северных бурях. Бурь-то как раз даже отзвучавших в ней не чувствовалось.

Правда, у Книппер — вообще чудесной актрисы — были отдельные удачи в деталях, но при общей неудавшейся основе это уже являлось несущественным.

Не примечательна в пьесе и режиссура. Она шла от темных тонов пьесы, от ее сдержанности. Отсюда и без того неяркий спектакль совсем потускнел.

В результате знаменитые белые кони Росмерсхольма — это мистическое {12} и волнующее дыхание драмы — не пронеслись над душами зрителей.

Уходя со спектакля, все же главным образом радуешься Ульрику Бренделю, а это воспоминание, выдвигая на первый план часть, окончательно губит «целое».

Если спектаклям, заканчивающим сезон, придавать какое-либо особое значение, то надо признать выбор «Росмерсхольма» в качестве «последнего аккорда» неподходящим.

У Студии своя самостоятельная дорога, свое собственное театральное призвание, и думается, стремясь вперед, ей совсем не нужно оглядываться в прошлое «своего отчего дома», пусть даже и прекрасное.

## 4. М. Равич-Черкасский <М. Е. Рабинович>[[11]](#endnote-12) Театр и искусство. Вокруг Художественного театра «Известия», Харьков, 1919, 6 июня

Под грохотом орудий, в дыму пожаров на Украине и на Донецком бассейне, в крупнейшем центре Харькове, великий праздник искусства и культуры.

К нам пожаловали гости из Москвы.

К нам приехали артисты Московского Художественного театра[[12]](#endnote-13).

В нашу задачу не входит оценка или рецензия об игре Художественного театра. Художественный театр поднялся на такие недосягаемые ступени искусства, что всякая оценка может только умалить его.

Наша задача проще. Мы на все явления, не исключая и явлений в области искусства, смотрим с точки зрения «узко» материалистической. Мы расцениваем явления с точки зрения полезности. Мы, презираемая «чернь», смотрим даже на такие нежные, тонкие явления, как Художественный театр, с точки зрения пушкинского «печного горшка», с точки зрения важности, нужности его для пролетариата[[13]](#endnote-14). Нам важно выяснить его воспитательное значение для того класса, который диктует теперь свою властную волю всем остальным классам.

До октябрьской революции все радости земного бытия, все, что воспитывает, облагораживает, возвышает, дает смысл жизни, было достоянием командующих классов: буржуазии и дворянства. Их власть была так свирепа и так продолжительна, что создалась ошибка, путаница в оценке, в трезвом объяснении идеологических явлений.

Считали, и до сих пор анархочудаки считают, что раз государство было во все времена орудием в руках командующих классов для подавления трудящихся, внешней формой буржуазной диктатуры, то и само понятие «государство» буржуазно.

Раз театр, музыка, музеи, картинные галереи были только средством для услаждения жизни капиталистов, то сами эти понятия буржуазны.

Все театры, а тем более Московский Художественный театр. Не для буржуазии, не для студентиков и мещаночек-курсисток, толкающихся в очередях вокруг театра, а для сведения {13} пролетариев, впервые получающих доступ в этот священный храм искусства я должен сказать, что этот театр, основанный давно в Москве деятелями театра Станиславским и Немировичем-Данченко, за короткое время расцвел и приобрел всемирное значение своими постановками преимущественно пьес Антона Чехова «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» и некоторых драм норвежского драматурга Генриха Ибсена. Главные артистические силы, выдвинувшиеся в этом театре — Качалов, Москвин, Леонидов, Станиславский, Массалитинов, Берсенев, Книппер и другие. К числу великолепнейших постановок этого театра относятся также пьесы: «Царь Федор Иоаннович» и переделка из романа Достоевского «Братья Карамазовы».

Размеры нашей газеты не позволяют нам распространяться о великих заслугах этого театра. Но одно мы можем и должны сказать. Пролетариат берет в свои руки все, чем владела буржуазия. Государство теперь оружие в руках пролетариата для подавления контрреволюционных поползновений капиталистов. Театр, искусство, литература становятся мощным средством в руках Советской власти для того, чтобы сделать класс трудящихся достойным своей диктатуры, своей власти.

Мы еще вернемся к этому театру после постановок разных пьес. Мы рекомендуем всем сознательным рабочим пойти подышать тем освежающим воздухом искусства, правом дышать которым пользовалась только буржуазия.

Трудно говорить о театре, когда враг, яростный, зверский, кровный враг нагло лезет в наш рабочий Донецкий бассейн. Всякий, кто может, должен с ружьем в руках защищать право рабочих на лень, на отдых, на удовольствия, на блага жизни. Только в жестокой борьбе пролетариат обретет свои права.

# **{****14}** Сезон 1919 – 1920

В начале сезона пресса ждет от Художественного театра конкретных дел и твердой позиции. Он должен повести за собой другие театры к возрождению полноты деятельности.

Отсутствие в Москве «основного ядра» артистов, как писали, «застрявших» на гастролях в Харькове, не является оправданием тому, что текущий репертуар МХТ сократился до четырех пьес («Вестник театра», 1919, № 33). Надежды критиков подтверждает информация о готовящихся постановках «Ревизора» Гоголя, «Каина» Байрона и оперетты Лекока «Дочь Анго». С декабря 1919 года МХТ отнесен правительством к разряду академических и закрепляет за собой аббревиатуру МХАТ.

И все же критики видят в деятельности Художественного театра противоречие. С одной стороны, они уважают в нем уходящую в прошлое культуру сцены. С другой — предостерегают, что этим не следует особенно восторгаться, так как «заслуженный Художественный театр превращается постепенно и неуклонно в музей добрых воспоминаний» («Вестник театра», 1919, № 38). Он повторяет пройденное, доказательством чего рецензентам послужил своеобразный юбилей — трехсотое исполнение «Царя Федора Иоанновича» с неизменным И. М. Москвиным в заглавной роли.

В феврале 1920 года руководимый Наркомпросом журнал «Вестник театра» в разделе «Дискуссия и полемика» поднимает тему «буржуазного наследия». Спорят современные идеологи искусства: нарком просвещения А. В. Луначарский и влиятельный журналист П. М. Керженцев. Первый убеждает в необходимости преемственности культур разных социальных формаций. Второй настаивает на том, что пролетарское искусство не может продолжать буржуазное, что между ними лежит пропасть.

«И вот самое главное: сейчас не период мирного строительства в каковой бы то ни было области, в том числе и театральной, а период жестокой борьбы, кровавой борьбы, — утверждал Керженцев. — Мы побеждаем буржуазию в гражданской войне, но мы еще не начали как следует побеждать духовную культуру буржуазии. Когда мы ее победим, мы сможем стать к ней более беспристрастны. А теперь мы обязаны быть недоверчивы, придирчивы и страстны в борьбе за новую социалистическую культуру» («Вестник театра», 1920, № 51).

Несмотря на европеизированный исторический подход Луначарского к проблеме и его постоянное смягчающее влияние на обстановку идеологического {15} сражения, в атмосфере театральной жизни господствовали те самые недоверчивость, придирчивость, обвинения.

В этой атмосфере Художественный театр чаще всего отвергался и обвинялся как театр буржуазный. Вопрос стоял лишь в том, насколько.

Так, Н. Лерс в статье «Малый, Художественный, Камерный» («Вестник театра», 1920, № 54, 55, 56) рассматривал историческую последовательность сценических форм трех театров. Из них форма искусства Художественного театра, по мнению критика, претерпела наибольшую девальвацию, якобы теряя свою «начальную идейную сущность».

«Какая сила привычки! Какое у некоторых странное сочетание революционности в общем отрицании и консерватизма в конкретном приятии!» — возмущался выводами Н. Лерса отвечавший ему В. Тихонович. Сам он в статье «Малый или Художественный?» («Вестник театра», 1920, № 61) выбирал между этими театрами по принципу их возможного соответствия революционным требованиям к искусству. Малый еще как-то пригоден для нового пролетарского зрителя, так как владеет поднимающей дух театральностью и ставит все больше Островского. Художественный же «гибнет от “жизненности”» своего направления, то есть без классового осуждения показывает правду жизни свергнутой эпохи. Она слишком близко знакома современникам и потому может вызвать в них нездоровое сочувствие.

Как бы заранее приговоренные к критике Художественный театр и его новая Музыкальная студия («Комическая опера») выпускают в самом конце сезона две премьеры: «Каина» Байрона 4 апреля 1920 года и «Дочь Анго» Лекока 16 мая 1920 года. Режиссеры «Каина» К. С. Станиславский и А. Л. Вишневский, художник Н. А. Андреев. Режиссеры «Дочери Анго» Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский, художник М. П. Гортынская.

Темы и жанры спектаклей настолько неожиданны и контрастны, что должны были быть разъяснены зрителю. Перед «Каином» опубликовали статью В. Дьяконова об истории драмы Байрона и содержащейся в ней философии веры в разум и силу духа человека. Подчеркивалась грандиозность требований к сценическому воплощению такого произведения театром. Выходу оперетты «Дочь Анго» сопутствовала беседа с самим Немировичем-Данченко, в которой он изложил целую программу реформирования музыкального театра.

Проблема связи с современностью, хоть какой-то связи с событиями революции и запросами пролетариата, неизбежно встала перед Станиславским и Немировичем-Данченко в этих работах.

У Станиславского это нашло отражение в духовных темах. Разъясняя смысл мистерии, он прибегает на репетициях к сравнениям, которые волнуют исполнителей. Например: «Ленин испытывает то же, что Каин. Он мечется со своей программой, а Сухаревка его побеждает» (Станиславский репетирует. С. 171). Станиславский хотел провести знакомую каждому «параллель» между утверждением большевиков, что они «несут благо мира (работа, добро, красота)», а на самом деле ведут «братоубийственную войну» (Там же. С. 174). В результате Каин «не принимает того, что есть», и это становится итогом пьесы (Там же. С. 199).

Однако эти «параллели» не переходили черту рампы, и критики в зрительном зале не распознали ассоциаций Станиславского. Они осудили постановку за {16} «опрощение», показ Каина «маленьким человеком» и сделали уступку театру, высказав надежду на его возможную творческую жизнь в будущем.

Ставя «Дочь Анго», Немирович-Данченко позволил себе сделать актуальную редакцию классической оперетты. Героиню, торговку мадам Анго, он отвел несколько на второй план, отдав первый Анж Питу, который из беспринципного смутьяна превратился в народного героя. «Мы хотели центр внимания перенести именно на Питу — уличного певца с его политическими злободневными куплетами, считая, что в бытовом отношении это еще более приблизит спектакль к современному зрителю <…>», — писал Немирович-Данченко (Заметки о постановке «Дочь Анго», [1923], Н‑Д № 153/1).

Критики заметили, но не отвергли эту вольность. Вообще же эксперимент Немировича-Данченко по «оздоровлению» оперетты во всех элементах ее жанра привел их к неоднозначным выводам. Не все согласились, что психологизм и реализм Художественного театра подходят условным персонажам оперетты.

## 1. В. Б. <В. И. Блюм>[[14]](#endnote-15) В гуще театра. Сумерки богов? «Вестник театра», М., 1919, № 47

Случаю угодно было дать мне возможность «посравнить век нынешний и век минувший» Художественного театра: вместе с делегатами 7‑го Съезда Советов я смотрел «Царя Федора» — через 20 лет после того, как впервые увидал эту нашумевшую в свое время постановку[[15]](#endnote-16).

Что жизнь обогнала этот некогда молодой и буйный театральный организм, что он закостенел, что чеховские пьесы, которыми он «пробавляется», не соответствуют, как принято говорить, моменту (хотя насчет последнего можно очень и очень спорить) — все это достаточно общеизвестно… Но по какому-то немому соглашению складывающееся новое общественное мнение готово как будто выделить одну работу художественников:

— Ну, «Царь Федор», — конечно, это великолепно!..

— Что и говорить, — постановочно… Массовые сцены… Тут им и книги в руки…

Не считаю нужным скрывать, что 20 лет назад и я отдал дань восторгов художественническому «Царю Федору». И это впечатление, конечно, порядочно вылинявшее от времени, донес до самых последних дней…

Как и все, я знал, что там играют хорошо хорошие актеры, что там идеально дисциплинированный ансамбль, что толпа там разрабатывается, как нигде, — и на том «успокоился».

Но позвольте — что они сделали с пьесой?! Ее безжалостно обкорнали, исказили, выкинув такие нужные, такие полноценные массовые и народные сцены и картины! А между тем когда-то на знамени Художественного театра красовался лозунг щепетильного и любовного отношения к автору и его замыслам… «Царь Федор Иоаннович» Ал. Толстого и не ночевал в этом куцем {17} приспособлении злополучной пьесы для вящей славы… «вечно-актерского»!

Но поскольку «вечно-актерское» всегда было стихией, ненавистной Художественному театру, жалость была смотреть, как без руля и без ветрил носится по воле волн *утлый* челнок представления.

Сделаем «поправку на Деникина»[[16]](#endnote-17) (Книппер и другие застряли за рубежом), — и все же: почему не на ком было отдохнуть глазу и уху? За исключением (отчасти) Москвина и Вишневского, актеры играют ведь очень плохо! До такой степени тускло, скудно, что переполнившие зал делегаты Съезда могли, чего доброго, вообразить, что они уже вернулись домой, в родные Палестины…

«А специальность дома» — толпа и ее жизнь? Куда девалась былая роскошь индивидуальных гримов, типов? Почему эти бояре так безучастны, почему их массовое движение так отдает… вампукой, — так не слажено?

Москвин, повторяю, очень хорош, — но 20 лет назад его царь Федор еще не был неврастеником: это было большое сердце — излучающее вокруг любовь и ласку… Мастерскую и теперь игру прорезают временами предательские «автоматические» интонации (то же и у Вишневского). Очевидно, нельзя безнаказанно играть энное количество раз одну и ту же роль…

Самый «стиль» постановки, декорации и т. п. остались неизменными… Да, вероятно, вот здесь сидел царь Федор, когда приказывал дьяку «прихлопывать» бумаги, — да, пожалуй, вот так выглядел Архангельский собор во время царского выхода с заутрени. Но что по этому поводу имеет *сказать* художник-театр? Ровно ничего.

А без этого «по поводу», воля ваша, *нет и искусства*, — есть хорошая олеография, превосходное учебное пособие для школ II ступени, но нет художественной *жизни*. Мертв этот ничего не говорящий собор, — и насколько больше трепета жизни в малютинских[[17]](#endnote-18) раскосых кремлевских же церковках!

Я говорю трюизмы, — но право же, если «20 лет» где и дают себя знать, то именно здесь, в этом «никак нетрактовании» эпохи, стиля, персонажей и т. п. Художественный театр заледенел в формах, которые сейчас выглядят, на фоне далеко шагнувшей вперед театральной техники, изрядно простодушными и безнадежно отсталыми[[18]](#endnote-19).

И однако «Царь Федор» продолжает собирать полный зал… Что ж, никогда не поздно пополнять прорехи своей эрудиции по исторической части.

Признаюсь, и я неохотно поднялся с места по окончании пьесы. Но у меня были особые причины: это самый теплый из всех московских зрительных залов — с температурой не менее 15°!

## 2. Садко <В. И. Блюм> Искусство. Художественный театр. «Каин», мистерия Байрона «Коммунистический труд», М., 1920, 16 апреля

Как известно, ошибка талантливого человека все же интереснее и в последнем счете как-то… полноценнее корректной бездарности…

{18} «Сплошная ошибка» — и в общем подходе к байроновской мистерии, и в трактовке основного образа, — и однако, надо же сознаться, театр сумел держать своего зрителя в состоянии непрерывного напряжения, хотя бы напряжения *протеста*. Добрый знак: с мертвыми не спорят, бороться хочется только с живыми…

Каин, каким его продумал, проработал, «пережил» Леонидов[[19]](#endnote-20), сделан очень смело и выдержан до конца… Совершенно верно, первые толчки зарождающейся бунтарской мысли были неловки, робки, ее теперешние выражения должны были быть невзрачны, неказисты. Но ведь тот Каин, с каким имеет дело Художественный театр, не есть какой-то объективный, естественно-исторический «научный» Каин — нам до этого *бытового* Каина нет никакого дела: дыхание байроновской стихии, сила и блеск «неприемлющей мира» мысли XIX века — вот единственное, что является *художественным* существом дела, подлежащим творческой обработке — на театре ли, красками, в скульптуре, музыке — безразлично…

А Леонидов изобразил «простого», какого-то передвижнического Каина… Даже маске Каина [присвоены] передвижнические черты: он напоминает одновременно и Христа Крамского, и Иуду Ге[[20]](#endnote-21). Правда, технически этот грим великолепен — высокий лоб весь собирается где-то у надбровных дуг в складку напряженной мысли. Но эта мысль — большая человеческая скорбь, делающая поступь героя расслабленной, интонацию — срывающейся… А между тем «мировая скорбь» — родит светлого героя.

Мы знаем, что Художественный театр питает отвращение к театральности — к котурнам, к внешнему подъему и т. п., — но если так бояться театральных волков, то зачем ходить в *архитеатральный* лес байронизма?

«“Червяк”, раздавленный судьбою», — непрестанно *грызущей* его мыслью (может быть, неспроста леонидовский Каин все время… почесывается?), этот Каин просто скуден и может возбудить к себе, в лучшем случае, теплую человеческую жалость — и только. А широкое, как океан, сердце Каина, вмещающее в себе страдания мириад его потомков? А озаряющая его тернистый путь любовь к Аде? Все эти «мажоры» не менее существенны для воплощения байроновского Каина, чем его «мировая скорбь». Ошибка Леонидова в том, что, подменив мировую скорбь простой человеческой, он тем самым выпустил из рук средства выражения этих «мажоров»…

Однако в создание этого «маленького», униженного и оскорбленного Каина вложено так много актерского мастерства, что с сочувствием следишь за переливами так и выпирающей театральной игры, безотносительно к Байрону. И, по совести говоря, сколько нарочитой театральности в этом «атеатрализованном» Каине!

Что касается до *стиля* постановки, то, несмотря на 200 репетиций[[21]](#endnote-22), то единство, к какому должно быть приведено все, не найдено. Целую гамму методов и приемов применяет театр — от «самовольного» введения оратории (хоры ангелов, сцена после убийства)[[22]](#endnote-23) до попытки «ухватить за хвост» бесконечность («всамделишные» звезды и земля, — увы! — они дают эффект не бездны пространства, а какого-то… теллурия!)[[23]](#endnote-24).

Однако в этих поисках кое-что и достигнуто. Полновесный тон выдержан в характере живописных тяжелых складок, выразительность групп, нередко сильный жест, порой даже таировский кунштюк (декламация Люцифера) — {19} все это определенно указывает на некоторый сдвиг… Жаль только, что театр напал на какой-то сомнительный образец: это библейство неглубоко, условно и порядочно слащаво — во вкусе библейства Гюстава Доре[[24]](#endnote-25).

Хотелось бы простоты и суровости — тех величавых пропорций, какие найдены для превосходной декорации 1‑й картины… Нельзя не отметить попытку вкрапить кое-где в представление мистерии «цветовой аккомпанемент», — но больших результатов пока не добыто.

Что сказать об отдельных исполнителях? И человеческая «правая» (Адам — Знаменский[[25]](#endnote-26), Ева, Селла[[26]](#endnote-27), Авель — Гайдаров) и «центр» (Ада — Коренева) были совершенно задавлены даже такой «левой», как леонидовский Каин. Все они были слишком формальны и элементарно корректны так, какие-то филистеры… А между тем XIX век готов был признать за ними какую-то объективную «правду». Помните, у Достоевского: «Не мира я не приемлю, а только билет на вход почтительнейше возвращаю»?..

Люцифер… Но Ершов[[27]](#endnote-28) не более, как «сам Люцифер», потому что настоящий Люцифер (Качалов) измеряет бездны пространства с Деникиным.

Как видит читатель, возражения вызывает и вся постановка в целом и ее мельчайшие детали. И все-таки не хочется уходить из театра, не досидев до конца… Потому что в груде ошибок нет‑нет да и сверкнет самоцветный камешек художественно-бесспорного и полноценного. Потому что в поисках и метаниях этой постановки бьется упорная жилка живого организма. Это несомненно.

И хотелось бы думать, что Художественный театр вышел из анабиотического состояния и стоит на пороге нового расцвета…

Правда, пути эти еще неясны самому театру… Перед представлением театр обращается к зрителям с приглашением к «соборному творчеству», с просьбой «помочь актерам внимательным отношением»[[28]](#endnote-29). И пусть это все немного косноязычно и заставляет подозревать: не о кашляньи ли, сморканьи и чиханьи тут идет речь, — важно, что театр в данном случае, послушный толчку верного *инстинкта*, заносит руку на «священную» рампу…

Знаменательно, что этой маленькой манифестацией театр засвидетельствовал о каком-то большом переживаемом им переломе. Мы хотим верить, что этот кризис не к смерти, а к жизни.

## 3. М. Загорский[[29]](#endnote-30) Дневник рецензента. «Вестник театра», М., 1920, № 61

Какой прекрасный и величественный замысел и какая горькая *потрясающая неудача*! Какие долгие, долгие раздумья и какие ничтожные результаты! Я чужд того злорадства, которое уже несется по этому поводу из стана «самодеятельного» театра[[30]](#endnote-31), так же, как чужд того опечаленного смущения, которые испытывают теперь многие из долгих и верных друзей Художественного театра. Все то, что случилось, *должно* было случиться *на путях трагедии*. Но и {20} я опечален. Потому что если бы осуществился замысел постановки «Каина» на театре, если бы воистину и в полной мере предстала бы перед нами эта титаническая мистерия Байрона, то и наши дни, и наша эпоха, и та трагедия, которую мы все переживаем, были бы сценически, в какой-то глуби времен, отражены и театрально осознаны и почувствованы с небывалой до сих пор силой. И на вопрос о том, как отразил современный театр великую революцию, не в ее плоскости, поверхности и пестроте случайностей и происшествий, а в глубине ее мятежности, непримиримости и восстания против социальной природы и «гармонии» миров, то мы могли бы смело указать на «Каина»… если бы только он был найден и разрешен на театре.

Этого не случилось. Я не знаю, какой из теперешних театров мог бы разрешить в полной мере «Каина», думаю, что ни один, если только не вступать на путь реставрации старинного театра и не воскрешать средневековых мистерий и «моралите», рассчитанных на наивного и неискушенного зрителя. В этой области у нас есть большие искусники, но не об этом «Каине» я веду речь и не к такому «Каину» стремился и Художественный театр.

Мне нет необходимости останавливаться долго на «Каине» как на литературном произведении и вскрывать его смысловое значение. Наш читатель найдет все это в помещаемой в этом же номере статье т. Дьяконова[[31]](#endnote-32). Но все же необходимо сказать, что никогда еще перед театром вообще не стояла задача столь гигантской трудности, как в данном случае. И эта трудность отнюдь не в ремарках Байрона о «бездне пространств» и о «громадных, ужасающих тенях и образах» в царстве смерти и пр. Все эти трудности встают перед театром лишь в том случае, когда он начинает *слишком пристально их замечать* и, пытаясь их разрешить, не имеет смелости просто их обойти как несущественные и излишние. Нет. Эти трудности в свойствах самой мистерии Байрона, в напряженности ее *размышлений* и остроте ее диалектики при неопределенности, тусклости сферы ее действия, по верному замечанию одного из современных Байрону критиков, противоставящих «Каину» пластическое искусство «Потерянного рая» — Мильтона[[32]](#endnote-33). Вот эту *непластичность* «Каина», несделанность его земли, ада, смерти, Люцифера и первых людей и предстояло победить театру, одновременно с выявлением того пламенеющего пафоса возмущения и той напряженности остроты *познавания*, которыми преисполнен изнутри «Каин», как некий динамитный снаряд, брошенный рационалистическим 18 веком в закостеневшие обиталища небожителей.

По какому же пути устремился театр, ставя перед собой такую величаво-благородную и смелую цель, и затрачивая так много бескорыстнейших усилий, и подвигов труда, и упорства к ее достижению? Неужели же неясно было с самого начала одному из мудрейших руководителей Художественного театра, К. С. Станиславскому, ставившему «Каина», что на путях Художественного театра, *пройденных до конца*, не найти театральных форм для такой исключительной трагедии, каковой является «Каин»? Неужели же автору целой системы актерской техники и игры было неясно, что на путях «переживания» и «аффективной памяти» никто из актеров Художественного театра не создаст образов Каина и Люцифера и что на путях машинных чудес «Синей птицы»[[33]](#endnote-34) никогда не будет сценически найдена… смерть, да, та {21} самая смерть, опознанием которой терзается Каин, путь к победе над которой указывает Люцифер и пришествие которой на землю является «сквозным действием» всей пьесы.

И все же… «Каин» был поставлен именно так, как будто всех этих сомнений и не возникало и как будто выход к *трагедии* не требовал существенных изменений в принципах и методах работы театра. Вот почему так *очевиден* теперь для всех провал всего замысла с «Каином», вот почему эта постановка так *окончательна* для судеб целого театрального направления, как бы мы ни называли его, натурализмом или художественным реализмом.

Нас не должны вводить в искушение все эти опыты с монументальными архитектурными формами, с музыкальными и световыми эффектами и приглашением к «соборному творчеству». О каком сотворчестве зрителей может идти речь там, где «бездну пространства» стремятся непременно изобразить миганием бесчисленных лампочек, а царство смерти с его ни с чем непохожими и несравнимыми тенями и образами стремятся отобразить кладбищенскими памятниками Андреева[[34]](#endnote-35)? Бессилие театра дать *почувствовать* космическую фантастику Байрона и ложь *устремления*, дать все это *увидеть и ощупать глазами* — вот основной грех всего спектакля. *На этом пути* нет места сотворчеству зрителей и даже больше: именно на этом пути убивается возможность его, потому что внимание зрителя уводится от внутреннего к внешнему, от диалога к фокусам техники, от эмоции к бутафории, к грубой и смехотворной театральной материи, поскольку ее пытаются выдать за «всамделишную» и «настоящую»…

Тот архитектурный план, в котором разрешен театром «Каин», не вызывает особых возражений, хотя все время кажется почему-то, что вся эта нарочитая «вневременность» явилась лишь в результате невозможности для К. С. Станиславского лично осмотреть и изучить… место действия этой мистерии Байрона («земля без рая»). Но зато вызывает решительные возражения несогласованность музыкального сопровождения, этих поющих хоров, с общим характером постановки. Музыка Чеснокова не только церковна, но и определенно *православно-церковна* и была бы вполне уместна в том случае, если бы мистерия Байрона была бы взята театром в византийской трактовке как некое поучительное зрелище о гордыне бесовской. В плане же Станиславского, в котором даже Адам и Ева трактованы как строгие пуритане, эта византийско-православная оратория производит дисгармонирующее впечатление.

Переходя в область чистой режиссуры, в ее работе над ролью, необходимо сказать, что тут-то сказалась с особенной силой вся гибельность методов работ Художественного театра в применении их к такому исключительному произведению, как «Каин».

Натурализм… но прежде надо условиться, о каком натурализме здесь идет речь. Внешний натурализм, озабоченный устройством домов-небоскребов на сцене, жилых квартир с дверьми и окнами на толщинках, луж из клеенки и грязи из бархата, небесных панорам, холмов и оврагов, писка ребенка и телефонных звонков — этот натурализм еще полбеды и не столь вредоносен и от него в «Каине» отказались отчасти. Но есть еще натурализм внутренний, и он-то убил «Каина».

Это он лишил театр его трепещущего сердца, это он заменил благородный пафос мещанской горячностью, это он опиджачил героя. Грусть Гамлета {22} из-за него напоминает грусть плохо позавтракавшего человека, ужас Сальери превращается в уютный страх мелкого обывателя, «желтое» безумие Мальволио — в дурачество акцизного чиновника, Словацкий — в «Каширскую старину»[[35]](#endnote-36), хохот Моцарта — в ухмыляние и короткий смешок, «Горе от ума» — в «Горе от любви»…

Все это дает ключ к разгадке провала «Каина» и к тому почти всеобщему удивлению, в которое повергает всех игра Леонидова. Не об образе Каина, который он дал, идет речь. Образ — неотъемлемое право художника, и критиковать приходится не образ, а манеру. Беда в том, что эта манера приводит… к отсутствию всякого образа. Это все тот же Леонидов, прекрасный актер на «характерные» роли — Лопахин, Соленый, Керженцев, Васька Пепел…

Пытаясь проанализировать игру Леонидова и объяснить себе тот «чувственный опыт», который привел его к этому чудовищному и столь чуждому Байрону Каину, невольно думаешь, что артист задался целью изобразить какую-то тяжкую и неуклюжую пытливость, мучившую его или кого-либо из его современников в юношеские годы. И если мы не можем требовать от артиста байроновского Каина, столь же бессмертного, гордого и непримиримого, как и Люцифер, и являющегося по замыслу поэта лишь первоначальною ступенью люциферианского состояния («и ничтожнее тебя будет в своем падении потомок твой»), но мы вправе требовать от артиста, идущего от своего жизненного опыта, обобщения и сгущения его до степени символа. Рождающуюся в человеке пытливость в процессе сценического истолкования Каина можно было сгустить и отобразить как самую человеческую мысль *в процессе и муках ее рождения*. Но то, что дал Леонидов, было столь же чуждо Байрону, как и вышеуказанному обобщению. Немного от Калибана[[36]](#endnote-37), немного от ярославского мужичка, мучительно почесывающего у себя в затылке в трудные моменты жизни, немного от нудного и ковыряющего у себя в душе интеллигента 70‑х годов, немного от наивного испуга и любопытства мелкого буржуа, пускающегося в далекое и опасное путешествие, — полная мешанина противоположнейших ощущений и восприятий и в результате абсолютнейшее *без-образие*, мучительнейшее метание и срыв. О таком ли Каине мечтал инициатор и руководитель этого спектакля, отпуская этого талантливого артиста в смутную даль его аффективной памяти и неясную глубь переживаний за поисками образа Каина?

Все сказанное о Леонидове относится в равной мере и к остальным исполнителям. Коренева — Ада, конечно, не дочь Евы, а ее отдаленнейший потомок, дочь какой-нибудь Настасьи Сидоровны из усадьбы «Отрадное». Адам и Ева в изображении Знаменского и Шереметьевой отнюдь не напоминали первых людей на земле; их молитва, *первая молитва на земле*, была весьма почтительной и смиренной, но от *такой* молитвы не запоют ангелы на небесах, а от проклятия Евы не содрогнется мир в веках и поколениях…

Несколько особнячком стоит Ершов — Люцифер. Этот молодой артист обладает прекрасными внешними данными для Люцифера, но впечатление от его игры понижается от назойливости его поз, то стуковских, то зичиевских[[37]](#endnote-38), подчеркивавших аморфный, бесформенный характер всего спектакля.

Очень больно и грустно писать обо всем этом, и только тяжкий долг летописца {23} заставляет не замолчать этот печальный спектакль. Лучше, если бы его не было вовсе. И есть лишь одно утешение: руководители Художественного театра слишком чуткие и взыскательные художники, чтобы не сделать из этого трагического опыта с трагедией Байрона соответствующих выводов. Пусть они, питомцы Чехова, вспомнят при этом одно из его мудрых речений: — Надо изображать жизнь не такой, какая она есть, не такой, какой должна быть, но какой она *представляется в мечтах*…[[38]](#endnote-39)

## 4. Садко <В. И. Блюм> Дневник рецензента. Художественный театр. «Дочь мадам Анго» «Вестник театра», М., 1920, № 65

Почему-то не хочется углубляться в сущность вещей, — сравнивать исторического Анж Питу с лекоковским[[39]](#endnote-40), сопоставлять *оперетту* «Дочь m‑me Анго» с той несомненной *музыкальной комедией*, какую нам показал Художественный театр. Признаем все права «руководителя» (новый термин в театральном обиходе!) постановки В. И. Немировича-Данченко… Еще Пушкин заявил, что «писателя драматического следует судить по законам, им над собою поставленным». Тем более, если «писательство» в данном случае вошло лишь как одна из составных частей в систему «руководительства», если в лице руководителя воплотилась и вочеловечилась, можно сказать, целая тонально-пластическая ассоциация.

Музыкальная комедия эта утверждает «свободу художника»: «двух станов не боец, а только гость случайный» Анж Питу — народный певец, но для рынка он не вождь, а «герой», внушающий {24} суеверное отношение, Анж Питу сочиняет ядовитые песенки по адресу поворачивающего на старое (в некоторых отношениях) правительства, но в то же самое время он приветствует в лице m‑lle Анж «старую Францию» (и мы не удивляемся этому, когда узнаем, что он уроженец Бретани)… Естественно, ничего не понимая в окружающем, поэт попадает в забавную передрягу… Но выкарабкавшись из нее, он поспешно отряхает от ног своих прах обоих станов и, напевая гордую песенку о «вольном смехе», — удаляется… куда?

Собирательный автор комедии делает многозначительную мину и хочет нас уверить, что это ему доподлинно известно. Напрасно. Мы так же твердо знаем, что нет такой кельи под елью, куда бы мог укрыться от живой жизни Анж Питу… Но, как удачно выражается кто-то в пьесе, «поэты часто пишут о том, чего сами не знают».

Впрочем, все это, конечно, не так уж серьезно и важно… Как-никак есть прочная, добротная канва, на которой матовыми шелками, пронизанные мельчайшим бисером, расшиты благороднейшие гобеленовые узоры.

«Очень умно, интересно, красиво, но — не весело, — говорят уже зоилы[[40]](#endnote-41). — Шампанское без алкоголя»…

Бросьте эту оглядку на оперетку как жанр и как привычное театральное действо, где божественная стихия веселья вжата в тиски ремесла… Никто не покатывается со смеху в изумительно сделанной сцене заговора — но разве не светлее стало в темном зале от тысяч внезапно загоревшихся в глазах зрителей искорок?

Спектакль этот — сплошная улыбка… Не простецкая, «искренняя», «во все торжество» улыбка, — а культурная в высочайшей степени — умная, изящная, построенная при помощи идеально целесообразно использованного «мускульного аппарата». Искренность в искусстве считается превосходною вещью, — но, по правде говоря, от этой пресловутой искренности всегда немножко… попахивает, как от «искреннего» — невымытого тела.

Только благодаря этой культуре, огромной технике, которой столько вложено в постановку, и достигнута эта радующая легкость и бесконечная грация, пленяющая (буквально), я думаю, самого брюзгливого зрителя… Что еще нужно для оправдания постановки?..

С каких пор все это стало пустяком, «недостойным серьезного театра», — как отзываются иные?.. Или серьезность театра измеряется количеством трупов, усеивающих подмостки к последнему занавесу?..

«Или… кто вкусил науки,

Не смеется никогда?..

Ну, так — мимо!..»

Неожиданная прелесть ритмичности и живописности хоровых и ансамблевых эпизодов, удивительно удачно, с огромным чувством меры найденная ступень от старого шаблонного «движения» к принципу статуарности, четкая и вместе — какая-то «полувоздушная», плотно прилегающая к музыке, манера пения — все это такие достижения, которые позволяют говорить о большой серьезности этой «несерьезной» работы… И уже конечно, никогда, ни в каком опереточном предприятии мы не слыхали такого хорошего, такого настоящего оркестра (остроумно запрятанного под сцену, но превосходно звучащего), такого приятного и дисциплинированного хора[[41]](#endnote-42).

На отдельных персонажах долго останавливаться не приходится, потому что — это само бросается в глаза — они в этой постановке различаются только степенью… податливости. Большую {25} гибкость и разносторонность проявила Бакланова (m‑lle Ланж)[[42]](#endnote-43). Авторские замыслы нашли в созданном ею великолепном образе наиболее полное выражение. Анж Питу отлично поет, но сколько-нибудь твердого сценического рисунка Веселовскому[[43]](#endnote-44) так и не удалось наметить. Довольно монотонно играет Невяровская[[44]](#endnote-45), ударяясь даже чуть не в слезливость, — «перелом» последнего акта совсем не убедителен; но она очень мило поет, — и какое-то очарование от общего облика Клеретты все же исходит; режет слух сильный акцент…

Остальные комические фигуры превосходно задуманы и очень хорошо осуществлены… Правда, это — довольно деликатный юмор, без малейшего нажима, — а мы, как известно, за последние годы привыкли не бояться самого жирного шаржа. Но этот милый, почти «старосветский» юмор не лишен известного обаяния… Он к тому же весь в духе самой постановки — чуточку старосветской, чуточку «салонной». Итак, новая победа Художественного театра?.. Нет. Все лавры — персонально В. И. Немировичу-Данченко, — потому что Невяровская — из Никитского театра, Веселовский — из Большого, оркестр — оттуда же и т. д. Но понятно, зритель «берет свое добро, где его находит»…

# **{****26}** Сезон 1920 – 1921

Художественный театр не дал в этом сезоне ни одной премьеры. К. С. Станиславский, занятый постановкой «Ревизора» Гоголя, успел показать лишь две генеральные репетиции его (22 и 25 мая 1921). Вл. И. Немирович-Данченко только еще принялся за сценическое воплощение оперы-буфф Оффенбаха «Перикола». Неожиданная, державшаяся до последнего часа в секрете эмиграция О. В. Гзовской и В. Г. Гайдарова вычеркнула из репертуара только что состоявшееся возобновление «Хозяйки гостиницы» Гольдони и задержала выпуск возобновления «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. На роль Глумова, приготовленную с Гайдаровым, пришлось вводить И. Н. Берсенева.

Лишь «намеком» на премьеру назвал возобновление «Синей птицы» Ю. В. Соболев. С горечью он писал не только о «дурном притворстве» новых исполнителей и «обтрепанности» декораций, но и об «изжитости» спектакля в целом. «А вот теперь, — признавался Соболев, — когда в грозе и в буре пронеслись вихревые три года, и наша психика стала иной, совершенно иной, — словно целый век наложил на нее свой отпечаток, — мы сквозь новое наше сознание уже не можем принять эту спокойную — не слишком ли спокойную? — “мораль” старой сказки о синей птице» («Вестник театра», 1921, № 85 – 86).

Однако само художественное направление МХАТ и без новых постановок будоражило участников теоретических споров об искусстве театра победившей революции. В сезоне 1920/21 года эти споры велись в границах, определяемых реформой Наркомпроса и взглядами Вс. Э. Мейерхольда.

В сентябре 1920 года Мейерхольд был назначен заведующим ТЕО Наркомпроса, а в мае 1921 года ушел с этого поста. Дискуссии, в которых большинством опровергался, а кем-либо робко отстаивался Художественный театр в качестве творческого организма, переходили одна в другую. Обстановка для академических театров была жестокая.

Сам Мейерхольд, несмотря на ослабление своих позиций с потерей официальной должности, оставался по-прежнему непримирим к МХАТ. Он пользовался любым случаем, чтобы выразить свое отношение. В либретто спектакля «Дочь Анго» («Культура театра», 1921, № 1) он усмотрел «сатиру на правительство, рожденное революцией». При этом указал и на «преобладающий состав аудитории Московского Художественного театра, состоящей из остатков буржуазии, не сумевшей сесть на корабли в направлении к Константинополю». Его {27} мнение, высказанное на страницах «Вестника театра» (1921, № 87 – 88), прозвучало как политическое разоблачение театра.

Свою борьбу с Художественным театром он направил и в сторону чистого искусства. В соавторстве с В. М. Бебутовым Мейерхольд написал знаменитую статью «Одиночество Станиславского» («Вестник театра», 1921, № 89 – 90). В ней утверждалось, что принципы искусства Художественного театра на самом деле противоречат природной творческой натуре Станиславского, искажают и губят ее. Подобное высказывание провоцировало раскол дела. Испытывались на прочность и без того сложные отношения основателей МХАТ.

Среди дискуссий сезона выступления Мейерхольда против МХАТ были фактами борьбы деятелей «Театрального Октября» с так называемыми культурниками. К последним относили академические театры и авторов нового журнала «Культура театра», начавшего выходить в декабре 1920 года.

Одним из ведущих критиков этого издания стал Н. Е. Эфрос. В статье «О традиции» он писал: «На академические театры возложено оберегать свои традиции и не дать им растопиться в театральных бурях современности или исказиться в водоворотах новых театральных течений» («Культура театра», 1921, № 2). Несмотря на то, что Эфрос широко толковал процесс «оберегания» традиций, ожидая от театра их развития и обновления, М. Загорский в «Вестнике театра» (1921, № 85 – 86) возражал ему, требуя новых форм.

Тема традиций была у театральных критиков в ходу, так как переносила острый конфликт старого и нового из жизни в театральное дело. Юрий Соболев в своих «письмах из провинции» в статье «Отрыжка Художественного театра» («Вестник театра», 1921, № 83 – 84) оценивал влияние традиций уже самого «состарившегося» МХАТ на сценическую культуру страны.

Он указывал, что это влияние, сказавшись «весьма благотворно на очень многих чертах театрального быта», вместе с тем очень поверхностно. На деле «так и выпирают на первый план дурно переваренные провинциальным желудком “принципы Художественного театра”». Особенно формально ставятся пьесы Чехова.

При этом, как пишет Соболев, провинция ошибается, когда думает, что, подражая МХАТ, она «тем самым творит самую что ни на есть театральную революцию и живет по самой последней моде.

Печальное заблуждение!»

В то же время на «театральном фронте» начинает наблюдаться некоторое смятение и разногласие. С одной стороны, Мейерхольд упрекает Пролеткульт в склонности к «профессионализму» и влиянию на него инструкторов из Художественного театра («Вестник театра», 1921, № 78 – 79). С другой стороны, Влад. Масс отмечает «парадоксальный факт»: «Театральный Октябрь» не популярен у коммунистов, «шокированных его связью с футуризмом». Автор приходит к выводу, что следует «отказаться от футуризма, включая в него почти все левые группировки в искусстве наших дней, и искать своего пути» («Вестник театра», 1921, № 91 – 92).

Этот путь уже указан наркомом по просвещению А. В. Луначарским: «Самым желательным театром для нас является художественно-революционный» («Культура театра», 1921, № 4). Под «революционным» Луначарский подразумевает театр советской эпохи, но без подделки под революцию, без серости и фарса, со своими переживаниями, исканиями и традициями.

{28} В стане академических театров праздновали победу, которую открыто провозгласил Н. Е. Эфрос в статье «Несколько итогов и прогнозов» («Культура театра», 1921, № 6). «“Театральный Октябрь” не оправдал себя при лучших условиях», — писал он, объявляя истекший сезон для академических театров «самым счастливым за наше революционное четырехлетие». Они выдержали открытый «натиск» не агитаторов, а серьезных профессиональных противников. Их «атака, несмотря на всю планомерность и искусность ее ведения», по утверждению Эфроса, «рассыпалась».

Далее он доказывал, что «“Октябрь” совсем напрасно выдал себе монополию на эту революционную театральность», так как практически уже начался «процесс освоения старым театром некоторых новых элементов» (Там же). Они касаются репертуара, возвращения пьес-изгоев, обновления методов сценического исполнения. Одним из бесспорных примеров этого процесса Эфрос считал постановку «Ревизора» в МХТ.

«Вестник театра» (1921, № 93 и 94) в редакционной статье «Академическая летаргия» тотчас же отвечал, что в «Культуре театра» рано «возликовали по поводу приснившегося им “краха” “Театрального Октября”», что всякие взаимные компромиссы между новыми и старыми течениями в искусстве и критике по-прежнему невозможны.

Однако на тех же страницах «Вестника театра», на которых печатались и Эм. Бескин, и М. Загорский, и сам В. Мейерхольд, Ю. Соболев достигал все же некоторого компромисса в своих статьях, касающихся и Художественного театра. Понимая и ценя искусство МХАТ, Соболев видел его участвующим в современности, но упрекал театр за остановки в поисках, за погружение в собственную рутину.

В сезоне 1920/21 года состав театральных критиков, в разной степени приверженных искусству Художественного театра, поредел: ушли из жизни С. С. Голоушев (Глаголь), И. Н. Игнатов, А. А. Измайлов.

## **{****29}** 1. М. Загорский О традициях и автопортретах «Вестник театра», М., 1921, № 85 – 86

### V[[45]](#endnote-46)

Мне не остается места для характеристики теперешнего состояния остальных театров, вошедших в Ассоциацию[[46]](#endnote-47) — Художественного с его студиями и Камерного. Ограничусь лишь указанием на то, что единственная новая постановка Художественного театра за эти годы — «Каин» Байрона снята самим театром ввиду явной неудачи этого опыта в сфере трагедии. Постановка «Дочери мадам Анго» не может быть рассматриваема, по-моему, как некий экспериментальный опыт или «эволюция», так как, по свидетельству самого В. И. Немировича-Данченко, эта постановка является лишь расширением обычных методов Художественного театра на сферу комической оперы.

Что же касается Первой и Второй студий Художественного театра, то единственная за это время новая постановка Первой студии «Балладина»[[47]](#endnote-48) ничем не взволновала даже жизнь самого Художественного театра, а энергия и силы студии Второй по-прежнему устремлены на «Узор из роз», «Зеленое кольцо» и «Младость»[[48]](#endnote-49), ту самую «Младость», которая, по мнению Н. Эфроса, является «*слабейшим* словом андреевской драматургии»[[49]](#footnote-2).

Но, может быть, все это объясняется злополучным отъездом части труппы Художественного театра за пределы Советской Республики? Нет. Дело не в тех или иных актерах многочисленной труппы Художественного театра, как бы они ни были талантливы. Опыт «Каина» показал, что омертвели самые пути, *изжита самая традиция* натуралистического театра и что не только к «революции» из нее нет выхода, но даже к «эволюции» она органически не способна.

Что же касается до каких-либо требований от «современности», то исчерпывающим показанием для Художественного театра в этом отношении может служить хотя бы отказ от постановки драмы Л. Толстого «И свет во тьме светит»[[50]](#endnote-50), находившейся в распоряжении театра, являющейся в драматургии Толстого единственным и прекраснейшим революционнейшим произведением, *вполне* созвучным нашей эпохе в ее неуклонной борьбе с чудищем собственности. Эта тема ярко и сильно выявлена в этой автобиографической драме Толстого, до 1918 года неизвестной широкой читательской публике. И будучи театрально доработанной, «И свет во тьме светит» мог бы стать именно *в наши дни* волнующим и поистине *художественно-агитационным* спектаклем в лучшем значении этого слова. И театр, так много поработавший в свое время над «Живым трупом», в бессилии и недоумении остановился перед Толстым-революционером, уходящим из «старого дома» культуры. Разве это не показательно и разве в одном этом факте не заключается лучшее опровержение утверждениям «Культуры театра» о «новых ростках», которые якобы дают в наши дни защищаемые ими «традиции» наших академических театров?

### **{****30}** VI

Таковы портреты наших академических театров[[51]](#footnote-3), и такова их теперешняя художественная культура. И я недоумеваю, при чем здесь «выход в зрительный зал», «разрушение рампы» и «вихрь новых исканий»[[52]](#endnote-51)? Не на страницах «Культуры театра» уместно говорить обо всем этом, также как и о «проблеме нового театра», разрешаемой в наши дни. Да, эти поиски и искания являются составной частью подлинной культуры театра в ее динамике и развитии. Но к ассоциации академических театров в ее теперешнем виде, к сожалению, они никакого отношения не имеют.

## 2. Всеволод Мейерхольд. Валерий Бебутов[[53]](#endnote-52) Театральные листки. II[[54]](#endnote-53). Одиночество Станиславского «Вестник театра», М., 1921, № 89 – 90

«… Он тою же воинственной походкой прошел мимо нас, пока мы стояли на часах».

*«Гамлет»*

В первых листках, по разным поводам касаясь Московского Художественного театра, мы отнюдь не имели в виду покачнуть престиж славного мастера, зачинателя и вожака этого театра — Станиславского. И нам было бы горько, если бы теперь, когда московский театральный мир представляет из себя пестрый базар, кто-либо мог подумать, что мы настолько близоруки, чтобы не видеть, как в сутолоке этого базара, головой выше всех, выделяется фигура одиноко блуждающего Станиславского.

Подумать только — какая трагедия! Галл по природе, ученик парижской консерватории[[55]](#endnote-54), ученик Федотова[[56]](#endnote-55), сверстника Шумского, любитель игривых положений и шуток, свойственных театру, разных «любовных зелий» и «слабых струн»[[57]](#endnote-56), — всего того, на чем тренировался талант Щепкина, блестящий Гувернер[[58]](#endnote-57), с руками, мастерски владеющими рапирой, с телом здоровым и гибким, с голосом громадного диапазона, с лицом, уготованным поражать мимикой без грима, с цветом глаз, отмеченным Ленским как наиболее сценически пригодным, с любовью к театральному наряду, пышному и парадному, с тягой к Шекспиру, Мольеру, Пушкину, Шиллеру, — этот человек, рожденный для театра преувеличенной пародии и трагической занимательности, он должен был из года в год под натиском враждебных ему сил мещанства и ломать, и искажать естество галльской природы своей, отдавая себя в плен вкусам посетителей Эрмитажа, Мавритании, Яра и Праги, — всех этих разряженных, тупо довольных собою Манташевых, Морозовых, Рябушинских, Востряковых, Джамгаровых, — содержателей магазинов Кузнецкого моста, банкирских домов, контор и кофеен.

Вырывавшийся чуть не с младенческих лет из красновратских особняков[[59]](#endnote-58), променявший купеческую фамилию {31} на громозвучный сценический псевдоним[[60]](#endnote-59), он вынужден был во имя благополучия своего театра склониться перед этими диктаторами мод, всегда искавшими лишь блестящей второсортности. Этим посетителям партера и двукомнатных лож было не до площадного каботинства демоса[[61]](#endnote-60). Им нужна была тупая солидность, — на ощупь! Без обмана! — знакомых вещей.

Вот она, первопричина пересаждения мейнингенства на русскую почву.

Но об этом было исписано немало страниц, и Станиславский сам пытался в 1905 году освободиться от этой болезни. «Драма жизни» была первым симптомом освобождения от недуга кронековщины[[62]](#endnote-61). Не будем говорить о неудачах, будем отмечать только знаки уклонов от природы к насильственным аномалиям.

Какое напряжение надо было делать над собою носителю «плаща и шпаги», чтобы часами просиживать в пустом зрительном зале для проверки пищиков и свистулек, колотушек ночных сторожей, колотушек топота копыт по клавишам усадебных мостов, проверять колыханье занавесок, громовых раскатов, причудливого звука упавшей бадьи, посыпанья гороха града, брезента по полу для прибоя волн морских, установки граммофона для передачи плача ребенка и лая сельских собак, шуршанья и свиста шелковых ветров, установки пароходных сирен, «ворчуна» для народных сцен, фисгармонии для поддержки басистых голосов толпы, гармонического набора малиновых колоколов, трещоток взламываемых дверей, щеколд, в которых музыкально звучат поворачиваемые ключи, бубенцов отъезжающих троек, метронома для тиканья часов…

Форма найдена, но капризному потребителю ведь и содержаньице нужно посочнее.

— Александр Иванович, не напишете ли драму — фраза-бросок купца драматургу, партнеру железки за зеленым столом в Английском клубе[[63]](#endnote-62).

А контора театра в Каретном ряду уже сейсмографирует[[64]](#endnote-63):

«Какое донкихотство — искать театр в “театральности”», — говорит главному режиссеру контора. Немедленно сдать в архив: «Шейлока», «Самоуправцев», «Двенадцатую ночь» и в путь за литературой! — восклицает заведующий литературой[[65]](#endnote-64).

И полетели: за Гауптманом — Ибсен, за Ибсеном — Достоевский, за Достоевским — Чириков, за Чириковым — Горький, за Горьким — Сургучев, за Сургучевым — Данченко…[[66]](#endnote-65) Еще немного — и дошло бы до Сумбатова, раз уж Сургучев. В суете этого столпотворения вавилонского Станиславский все же успевает показать изощренные приемы мелодраматической игры в Левборге[[67]](#endnote-66), живописные лохмотья босяка Сатина, в которые он драпировался, как дон Сезар де Базан в плащ.

Русский Цаккони[[68]](#endnote-67).

Он явил и подлинную сценическую грацию (подмеченную Э. Г. Крэгом) в земском враче (!), которому, казалось бы, подобало явиться в смазных сапогах и с лягавой собакой и с двустволкой на ремне, и пышность Панталеоне в «комедии характеров», какой хотел показать «Горе от ума» Московский Художественный театр, и тонкую стройность, почти уайльдовскую утонченность Ракитина[[69]](#endnote-68).

Но сила литературного театра победила.

Станиславский распростился с Го, Кокленом и с Жюдик[[70]](#endnote-69).

Станиславский не найдет себя ни в «Драме жизни», ни в маленьких драмах Метерлинка, ни в фарсе Мольера, ибо можно ли найти себя, творя то в поисках симфонии шумов, то в переинструментовках {32} драм для чтения в драмы для сцены.

Надо было, раз уж контора приказывает заняться идейным обоснованием, надо было во что бы то ни стало выстроить психологическую систему для армий психологических переживальщиков, исполнителей всех этих действующих лиц, которые ходят, едят, пьют, любят, носят свои пиджаки.

И, конечно, являются присосавшиеся, которые услужливо заваливают квартиру мастера отвратительными учебниками французской экспериментальной психологии[[71]](#endnote-70). А добросовестные ученики, заполняющие свои записные книжечки пойманными на лету острыми парадоксами мечтателя, спешат без ведома изобретателя выгодно сбыть эту систему на площадях театральных торжищ.

И никто не призадумается: не наступит ли момент, когда измученный не своим делом, усталый от заштопывания тришкина кафтана литературщины мастер швырнет кипу исписанных листов «системы» в пылающий камин, по примеру Гоголя.

Но ученики его не удовлетворяются тем, что они завладели его богатством, разделили его ризы. Они завладели всем его существом, они потащили его на работу из большого театра в «трамвайные вагончики» со «сверчками», «потопами», «гибелью надежд», с «младостями», с «зелеными кольцами», с «узорами из роз»[[72]](#endnote-71).

И этот мастер des grands spectacles [больших спектаклей — фр.] с размахом театрального Микеланджело — брошен копаться в колесиках часового механизма.

Резкий порыв к освобождению от всей этой слащавой кроличьей идиллии — в «Каине».

Трагическая неудача.

И будет трагической.

И не раз.

И до тех пор тернистым будет путь, пока не поймет мечтатель, что один должен остаться он на последних путях.

И уж никак не с теми, кто под боком у «Каина» изготовляет alcoholfrei [безалкогольную — нем.] — оперетту[[73]](#endnote-72).

Но, скажут нам, ведь это — попытка создать «синтетический» театр.

Что за пошлость!

Глюковский «Орфей», Моцарт, Вагнер, Аристофан! — что угодно рядом с «Каином». Мы бы поняли.

Сочетание музыкальных опытов с опытами словесной драмы привело бы к созданию своеобразных трагедий, комедий на музыке.

Чистая пантомима. Гнесинские музыкальные чтения[[74]](#endnote-73). Гофмановские арлекинады[[75]](#endnote-74). Что угодно! — Но не второсортные гравюрочки-директуар из гостиных банкиров и лавочников, и это с любительской подменой именинной танцулькой традиционного канкана, который мог бы смешать все карты лакме-директрис[[76]](#endnote-75).

За возобновление «Ревизора» приниматься не следует[[77]](#endnote-76).

В этом театре «Ревизора» осуществить нельзя.

Этот сплав разжиревшей фабрик-буржуазии с айхенвальд-интеллигенцией усердно поспособствовал разложению подлинно театральной культуры[[78]](#endnote-77).

На *этой* ниве выросли аполитактеры.

Ну разве тенденциознейший «Ревизор» по плечу этой братии?

Ведь и при первой постановке в МХТ славной комедии исполнитель Хлестакова[[79]](#endnote-78), позволивший себе давить ногой тараканов на стене, не решился выполнить ремарку автора о том, как зарвавшийся Хлестаков кладет ноги на стол!

А ведь эта ремарка одна способна подсказать всю манеру игры и постановки.

{33} И вот, учитывая парадоксальные вспышки находчивости Станиславского-изобретателя, мы убеждены, что «Ревизор» получил бы верную трактовку, если бы тому не мешали деятели и консультанты МХТ, эти продукты разложения купеческо-интеллигентского сплава.

И при жизни Гоголя было так: водевилем переполненные души актеров не могли воспринять гримас гоголевских каприччио.

Как Толстой от Софьи Андреевны — с фонариком, мы видим, Станиславский шествует к «Габиме»[[80]](#endnote-79).

И странный пьет напиток старец.

О, это кошмарное сочетание языков: древнеиудейского, армянского, русского!!![[81]](#endnote-80)

Мы на грани трагического случая.

Еще немного и (о, ужас!) мы потеряем нашего любимца для сцены; вот‑вот растает он в туманах московской ранней весны, как Гоцци внезапно исчез когда-то для итальянской сцены в туманах венецианских каналов[[82]](#endnote-81).

Но против конторы, к счастью, алхимик готовит надежное противоядие: Вахтангов, как верный оруженосец, не покидает своего рыцаря. В древнеиудейском и армянском окружении фанатики Третьей студии МХТ[[83]](#endnote-82) всегда налицо, когда Станиславский дает свои уроки: «Никаких переживаний! Громко звучащие голоса! Театральная походка! Телесная гибкость! Выразительная речь жеста! Танец! Поклон! Бой на рапирах! Ритм! Ритм! Ритм!»[[84]](#endnote-83) — зазывно кричит Станиславский.

Вспыхнула галльская кровь.

Вянут розы узорчатые, размыкаются кольца зеленые. Потопы запрудами скованы, рахитичная младость дряхлеет. Надежда погибла.

Вырастает Эрик XIV. Вот‑вот зазвенят кастаньеты Кастильи (Сервантес), вот‑вот возникнут маски итальянской импровизированной комедии («Принцесса Турандот»). Вот‑вот через метерлинковское «Чудо» подойдут к трагическому фарсу Сухово-Кобылина[[85]](#endnote-84).

Есть в Москве единственный защитник подлинных традиций — всегда одинокий Станиславский.

Настежь перед ним ворота Дома Щепкина[[86]](#endnote-85)!

Он, и только он в своем одиночестве способен восстановить попранные права театрального традиционализма с его *«условным неправдоподобием», «занимательностью действия», «масками преувеличения», «истиной страстей», «правдоподобием чувствований в предлагаемых обстоятельствах», «вольностью суждений площади» и «грубой откровенностью народных страстей»*[[87]](#endnote-86).

*Постановщики*

Всеволод Мейерхольд,

Валерий Бебутов

## 3. Абрам Эфрос[[88]](#endnote-87) Художественные итоги «Культура театра», М., 1921, № 6

<…>[[89]](#endnote-88)

Проложился водораздел между художником старого и художником нового склада. Есть приемлющие, есть неприемлющие. «Я понимаю», сказал мне как-то А. Н. Бенуа после одного спектакля в Художественном театре, «я понимаю, что сейчас театр хочет обойтись {34} без художника». У него это звучало так: обжегшись на молоке, стали дуть на воду, и как декораторы его типа, лет семь-восемь тому назад, безапелляционно правили театром, так теперь, не то в отместку, не то чтоб отдохнуть, театр решил вовсе вывести художника за скобки и обойтись собственными силами: — своего рода изгнание тиранов. <…>[[90]](#endnote-89)

<…> Самое трудное на этой дороге, разумеется, найти границы того, как глубоко в данном направлении надо идти и где следует остановиться. Ведь можно докатиться «до Симова»[[91]](#endnote-90)! Симова, конечно, помнят все, кто помнит былые спектакли Художественного театра, — человек превосходного ремесла и превосходного знания сцены, но никакой художник. В устах К. С. Станиславского, когда он сейчас говорит о театральном художнике, Симов является истинно символической фигурой: «… вот если бы театральность Симова приложить к таланту Бенуа, — был бы как раз такой художник, какой театру нужен!» Но при приближении к этому идеалу легче легкого оступиться на ту или другую ногу, и первый же пример тому — в самом Художественном театре, в декорациях «Ревизора». Об этом мне говорить тем обязательнее, что это является в значительной степени самокритикой, поскольку ответственность за эту часть лежит и на мне, как ведающем ею[[92]](#endnote-91). Режиссерский рисунок спектакля, данный К. С. Станиславским — изумителен, Чехов — Хлестаков конгениален ему, и недалек от них Москвин — городничий. И если все же «Ревизор», эта высшая точка театрального сезона по яркости, бурности, заразительности, тем не менее испещрен тяжестями и разрывами сценической ткани, натянутой Станиславским, — в этом повинны наряду с частью исполнителей и мы, художественная часть театра. Юон[[93]](#endnote-92), очень интересный и острый живописец в картинах, но он явно не дотянулся до «Ревизора» Станиславского. А мы, — мы не сумели извлечь из него того, что надо. В итоге, декорации легли грузом на спектакль, они недостаточно просты, недостаточно выразительны, недостаточно свободны: доброе ремесло в них есть, но куда как мало той художественной искрометности, которую дал спектаклю Станиславский. «Ревизора» мы, если можно так выразиться, «пересимовили». А ведь это было итогом честного стремления уйти от декораторства к настоящей живописи театра. И чуть-чуть было не ушли от искусства вообще к простому ремесленничеству.

Но теперь ясно, в чем была коренная ошибка. Она была не в таланте художника, не в остроте его дарования, — в этом отношении можно пожелать каждому художнику театра быть на уровне Юона. И не в антитеатральности его натуры, — это было бы просто неверно: искусство Юона не враждебно театру, отнюдь, — я бы назвал Юона, пожалуй, человеком нейтрального склада, ибо хотя театр его и влечет, но влечет его скорее пассивно, нежели активно, скорее как зрителя, чем как действователя. Это, конечно, минус. Но главная ошибка была в типе художника, — в том, что Юон — правый художник, правый реалист, а на неопределенное время впредь правому реализму нечего делать на сцене.

Можно быть противником абстрактной игры чистых пластических форм на сцене и требовать изображения предметного мира, поскольку сценическое действие никогда не бывает абстрактным, и между действующими лицами, в мире явлений, всегда протягивается сеть человеческих взаимоотношений; но нельзя в наши дни, подходя {35} к человеку, вещам, природе, изображая их, быть вне того восприятия их, какое диктуется современным искусством. С моей точки зрения, это — закон, ибо современное искусство только отражает состояние современного художественного глаза, который вещь видит именно так, а не иначе. И нарушение этого закона карается тем тяжелее, чем своевременнее то явление, к которому он должен быть применен. В «Ревизоре» мы расплачиваемся именно за это нарушение. Современная острота его сценического воплощения разошлась со старомодным реализмом декораций. Между тем реализм современности есть реализм тех течений, которые именуются левыми, есть реализм, прошедший через них, оставивший их позади себя, но вынесший на свет Божий все то, чем они пластически обогатили искусство и современный глаз.

Когда мы уходим от декораторства к живописи театра, мы, пройдя известную часть общей для всех дороги, подходим к разветвлению; одно направление ведет к повторениям старых форм, но эти формы уже изжиты, скудно и скучно воспринимаются глазом и глухо мертвят сценическое действие; другое направление ведет к современному искусству, соответствующему своим обликом и своей сутью всему параллельному ряду других областей художественной культуры. В этом соответствии и заключается обязательность левого искусства для современного театра, в этом и причина того, что оно все шире захватывает наши сцены, что оно спасает в спектакле все то, что иначе бы мертвой тягостью ложилось на него.

Вот второй пример, взятый буквально из того же круга театральных явлений, что и «Ревизор»: «Эрик XIV»[[94]](#endnote-93) Стриндберга, в Первой студии Художественного театра, с тем же Чеховым в заглавной роли и частью теми же исполнителями, что и в «Ревизоре»[[95]](#endnote-94). Художником спектакля был И. И. Нивинский[[96]](#endnote-95), по калибру своих сил — меньше Юона, по театральности склада — больше, но человек от современного искусства, левый, при всей умеренности его левизны, и я имею все основания утверждать, что сила на этот раз была не только опять в Чехове — прекрасном Эрике, хотя и не таком, как его изумительный Хлестаков, — но и в живописной стороне спектакля, спасшей многое; а прорывы, перебои, кроме ряда исполнителей, были, наоборот, в режиссерских частностях, вроде трактовки комнаты солдата Монса в старо-реалистическом пошибе, использования в том же пошибе толпы финала, с ее натуралистическими, бытовыми отрыжками в игре и во внешнем виде, и т. д. И все-таки важнейшее, основное, доминирующее, — Стриндберг — Чехов, — было нами выиграно и крепко выиграно, ибо пьеса развертывалась в своем внешнем мире, взрывном и остром, нам близком тем, что близка современная острота его художественного облика.

Но и здесь, когда мы видим, как этот двуединый процесс, столь суживающий роль художника и столь расширяющий распространение левого искусства, пробивает толщу старых театральных напластований, — мы должны поставить вопрос: есть ли предел этому проникновению левизны на сцену? И если до «симовщины» не смеет театр сводить работу палитры, то, с другой стороны, все ли позволено на сцене левому искусству? Этот вопрос о «границах левизны» сейчас стоит чрезвычайно остро, и истекший сезон в своих спектаклях дает достаточный материал для суждения. <…>[[97]](#endnote-96)

## **{****36}** 4. Юрий Соболев[[98]](#endnote-97) МХТ и его студии «Вестник театра», М., 1921, № 91 – 92

Возобновление в Художественном театре гоголевского «Ревизора» есть явление замечательное и знаменательное.

Замечательно оно тем, что дало возможность в необычайной яркости молодого сверкающего дарования явить М. А. Чехову, играющему Хлестакова, чрезвычайно смелое, высокоталантливое создание своего мастерства, развертывающегося здесь с новой, почти неожиданной стороны. И в этом смысле сам Чехов как актер есть явление тоже и замечательное, и знаменательное.

А знаменательна теперешняя постановка «Ревизора» художественниками тем, что театру, быть может, помимо ясно им самим осознанного желания удалось, по-моему, совершенно определенно нащупать какую-то новую грань в своем творческом воспроизведении Гоголя и подойти к какому-то, еще вполне точно не обозначенному рубежу, за которым должен начаться новый фазис его художественного бытия. И это знаменательно тем более потому, что в тех *сознательных*, самим театром явственно переживаемых и ощущаемых методах работ, кои были положены в основу возобновляемого «Ревизора», — никаких, как будто бы, уклонов к новым путям, никаких отрывов от исконной своей традиции не намечалось. Напротив: главнейшей — видимой, так сказать, задачей было поставить гоголевскую комедию в тех простых, но прочных, приятных, но все же обычных, благородных, но по-прежнему традиционных, канонических рамках, кои приличествуют театру строго академическому, — поскольку академичность должна быть здесь принята как охранение подлинных традиций. И если суммировать сейчас все впечатления спектакля, то впечатление именно такого канона традиционного реализма остается основным и бесспорным. Даже больше того: комедия, столь чутко принятая уже Одоевским[[99]](#endnote-98) как *трагедия*, и, конечно, по существу своему ни чем иным, как трагедией, и не являющаяся, — она и в теперешней постановке Художественного театра, хотя и решительно отказавшейся от излишнего натуралистического подчеркивания быта, все же не являет почти ни одной черты трагической своей сущности. Эту сущность замечательно выражает одно из действующих лиц «Развязки “Ревизора”»: «В итоге остается что-то этакое… я вам даже объяснить не могу, что-то чудовищно-мрачное, какой-то страх от беспорядков наших. Самое это появление жандарма, который является в дверях, это окаменение, которое наводят на всех его слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен истребить их с лица земли, уничтожить вконец, — все это как-то необыкновенно страшно». И как раз именно этого ощущения «необыкновенно страшного» постановка не дает. Напротив: все (или почти все — и, конечно, в первую очередь за исключением Хлестакова Чехова, о чем ниже) окрашивается в какие-то приятные, незлобивые тона, в которых ни тени мрачности, ни единого штриха страшного. И люди, на мгновение показавшиеся городничему свиными рылами, {37} зрителю на протяжении всего спектакля кажутся такими человечными, даже почти приятными… И все как-то мило-благодушно… Вот потому-то и пропадает это грозное появление жандарма, хотя внешне режиссер нашел замечательный штрих, ведущий как будто к принятию и к раскрытию трагической сущности такого появления: режиссер (К. С. Станиславский) вводит такой замечательный прием, как постепенное сгущение темноты — яркий день тускнеет, меркнет, зловещие мелькают тени, вползает мрак и в самый момент появление жандарма на сцене почти темно. И это тем более оставляет разительное впечатление, что перед этой сценой — в большом монологе городничего — на словах «чему смеетесь» сцена и *весь театр* заливаются ярким светом. И в этом, вовсе не во внешнем эффекте, а во внутренне правдивом, а главное — в истинно сценическом, подлинно театральном приеме, заставляющем городничего обратить слова свои не к действующим на сцене, а к смеющимся в публике, — сказать им, выйдя за рампу — в этом смелом и резком приеме видится мне несомненно намечающийся отрыв от старой реалистической традиции и подход к новой грани художественного бытия, — к той, на которую уже вступает Первая студия в «Эрике» и на которой уже стоит Третья студия в поставленном Е. Б. Вахтанговым[[100]](#endnote-99) «Чуде странника Антония»[[101]](#endnote-100). Кстати, об «Эрике»: студии, ее руководителям и режиссеру спектакля — тому же Е. Б. Вахтангову, показалось, что в моей рецензии о постановке стриндберговской трагедии не Достаточно явственно подчеркнут этот отрыв от старых канонов и подход к новым рубежам.

Быть может, это и верно, ибо говоря о данном спектакле — невольно не так определенно и резко подчеркиваешь то, что становится очевидным после целого ряда наблюдений над явлением одного и того же порядка. Так, после «Эрика» довелось мне видеть пьесу М. Метерлинка в Третьей студии, где эта глубокая и тонкая сатира, углубленная до каких-то мистических прозрений, поставлена в чрезвычайно яркой, резкой и убедительно театральной форме гротеска, что в свою очередь свидетельствует не только о новом фазисе во внутреннем развитии самой студии, но и о несомненном ее отрыве от того обычного психологизма в реальной оболочке, под знаком которого жил Художественный театр.

И сопоставляя эти два явления — попытку дать обобщенную, условную постановку исторической пьесы и чрезвычайно удачный опыт сценического создания гротеска — опять-таки не в традиционно реальной оболочке, ясно понимаешь, что отрыв от прежних берегов, о чем я указал в рецензии об «Эрике», в самом деле и глубже, и значительней.

И вот теперь некоторые особенности в возобновляемом «Ревизоре» в Художественном театре вроде штрихов, только что указанных, и, главное, появление в этой — все же в основном своем тоне реалистическо-академической постановке — такого неожиданного Хлестакова, каким был Чехов, и столь ему созвучного по тону высокого комизма, поднимающегося на вершину трагико-комического гротеска, каким, моментами, был И. М. Москвин — городничий, — эти особенности дают право говорить об отрыве от старых традиций и внутри самого Художественного театра.

Я не рецензию пишу о спектакле — да и не в формальном о нем отчете можно было бы исчерпать тему, возникающую в связи со спектаклем, мне {38} хотелось бы сейчас отметить лишь то неожиданное, что было явлено замечательным созданием М. А. Чехова и что уже одно намечает театру новые возможности в дальнейшей революции в его, казавшихся застывшими, формах.

Но чтобы покончить с общей оценкой спектакля и перейти к тому, что было его такой исключительной частью, нарушающей даже порой впечатление целостности всего плана, — чтобы, говорю я, покончить с оценкой общего, — должно отметить, что все исполнение держалось на уровне очень хорошей, впрочем обычной для Художественного театра, слаженности, не поднимающейся на степень большой яркости, но и не опускающейся до тривиальности шаблона. Я, однако, уже заметил, что этот ансамбль не слишком сильного, иной раз даже и излишне понимаемого тона (очень, например, вялого первого акта) нарушал не только М. А. Чехов, но и И. М. Москвин, городничий которого весь еще в будущем, — когда отольется образ в ясной форме, — но который уже сейчас во всех сценах с Хлестаковым как-то преображался, начинал полниться той кипучей жизнью трагико-комического гротеска, которой недоставало ему во всех остальных сценах, — за исключением, впрочем, последней, проводимой с подлинным трагизмом.

Итак, остается один М. А. Чехов, Хлестаков которого заставляет признать и весь спектакль МХТ явлением исключительным.

Быть может, в первый раз за все те восемь десятилетий, которые насчитывает сценическая история «Ревизора», — на русской сцене явлен — наконец-то! — тот Хлестаков, о котором писал сам Гоголь, что это не «Альнаскаров»[[102]](#endnote-101), т. е. один из целой шеренги «водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться с парижских театров».

«Даже пустейшие люди называют его пустейшим»… «В нем все сюрприз и неожиданность (для его самого)». «В нем ничего не означено резко». «Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли»…

— Вот та *психологическая* и, что особенно важно! — *сценическая* характеристика, которую дает сам Гоголь и которая, повторяю, в первый раз на русской сцене, была принята, понята и воплощена до конца.

Не смазливый франтик (в чем повинен был в МХТ даже и покойный молодой Горев), а полное ничтожество, даже и не смазливенькое, вовсе не «хорошенькое, такое пустое без царя в голове», без единой задерживающейся дольше чем на мгновение мысли, а вместе с тем такое порой наглое, крикливое, все время вертящееся, — вот‑вот подпрыгнет, скакнет на одной тоненькой ножке!.. Очень молодой и не играющий в молодое, а подлинно молодой, такой еще, которому старик отец действительно мог, задравши рубашонку, надавать горячих!..

И это пустое, порой наглое, порой трусливое, лгущее с упоением, все время что-то разыгрывающее — какую-то сплошную импровизацию, находящее для оправдания взятой на себя роли важного чиновника, — этот Хлестаков был неожиданным, внезапным во всех его словах, мыслях, поступках… То закричит, и крик перейдет в неясное и сердитое бормотание, то полезет под стол — глядеть, какую бумажку уронил опешивший судья, то, бросив взгляд на царский портрет, внезапно и как-то по-обезьяньи остро примет позу и манеру Николая Первого, то закружится вокруг дочки, запоет ей: «Пошутил, пошутил»…

{39} То… да всего и не перечислишь в этом каскаде хлестаковской болтовни, лганья, наивности, простосердечья — того, что, будучи хлестаковским, все же, по слову Гоголя, является и общечеловеческим… Но всматриваясь в это ничуть не хорошенькое лицо, — едва ли не курносенькое, — замечаешь странные на нем глазки — бегающие, острые, такие, каких у «всех», пожалуй, и не бывает… Но, вслушиваясь в его болтовню, обрывающуюся каким-то порой не совсем человеческим бормотанием, но вглядываясь в эти его быстрые-быстрые движеньица, прискоки и броски, — вдруг вспоминаешь и внезапно понимаешь смысл гоголевских о нем слов:

«Словом, это фантасмагорическое лицо, которое, как лживый, олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой…»

Вот она и разгадка этого не «совсем человеческого» выражения глаз, этих обезьяних ухваток, этих окриков-взвизгов: перед нами не реальное, а фантасмагорическое лицо.

Хлестаков, как образ. Хлестаков, как некий чудовищный гротеск. Но символическое это преломление — оно все-таки всеми корнями своими питается реальной почвой, — потому, и будучи *гротеском*, как бы невозможностью, — оно все-таки подлинно и все-таки возможно.

Есть тут, конечно, кое-какие шероховатости у актера, который, так чутко понявший смысл фантасмагоричности хлестаковской сущности, все же порой слишком усердно, как кажется, проштудировал Д. Мережковского с его мистическим приятием Хлестакова как черта[[103]](#endnote-102), — беса «без конца и без начала». Тут и М. А. Чеховым поставлены лишние точки над i! — Ведь и без мистического толкования чертовщины по Мережковскому можно вскрыть образ Хлестакова как фантасмагорию вовсе не потустороннего порядка, а как создание гротеска, вырастающего в смысл хлестаковщины как явления жизни.

После Эрика — Хлестаков! Какой огромный внутренний путь проделал этот актер, освобождаясь от плена «Палаты № 6»[[104]](#endnote-103) и подходя к гоголевскому гротеску-символу!

И какие, значит, заложены богатые в нем духовные возможности для преодоления такого пути! Для этого, конечно, мало одной техники, хотя она у Чехова и совершенна, — для этого надо обладать наличием той чудесной интуиции таланта, которая и делает Чехова как актера явлением замечательным и знаменательным!

# **{****40}** Сезон 1921 – 1922

В начале 20‑х годов пришла пора НЭПа, новой экономической политики, а с ней и некоторое послабление в смысле самостоятельности театрального дела.

Самостоятельность была, однако, подчинена экономике. Большинство сценических деятелей получили театры в аренду. Избранные театры, в их числе МХАТ, сохранили государственную дотацию и потому числились «советскими».

Поддержка государством академических театров раздражала «левый фронт». По мнению критика В. И. Блюма, она была вредна и привела к тому, что настоящий революционный театр так и не возник. Академические театры только делали вид, что ищут революционный репертуар. Блюм предполагал, что теперь пролетарская публика пойдет «по стопам буржуазии» в Большой и Художественный театры. Он сожалел, что НЭП отбрасывает театр в «до октябрьское состояние» («Театральная Москва», 1921, № 11 – 12).

Картина театральной жизни изменилась. Одни «академии» вместо революционных сцен с изумлением обнаружил вернувшийся в Россию после трех лет эмиграции критик Э. А. Старк <Зигфрид>. Исключением был лишь спектакль В. Э. Мейерхольда «Зори». По впечатлению Старка, понятие свободы поблекло во всех проявлениях («Экран», 1921, № 2).

Официальный критерий театрального искусства в период НЭПа был задан опять А. В. Луначарским. Рассматривая «некоторые итоги и перспективы» в статье «Театр и революция в России», он писал: «Народ удовлетворился бы таким театром, который представлял бы ему большую идею и большое чувство, в котором нет, конечно, недостатка во времена столь великой революции, — в чрезвычайно ясных, простых, убедительных, глубоких, реалистических формах» («Вестник театра», 1922, № 1).

Казалось бы, МХАТ мог рассчитывать на укрепление своих позиций. На самом деле революционные требования критиков к искусству сцены, как наблюдал Н. Е. Эфрос, по-прежнему заключаются в «развенчании Художественного театра» («Театральное обозрение», 1921, № 9).

Происходило оно множеством способов: от фельетона до диспута. В журнале «Экран» (1922, № 26), например, появился фельетон Жака Желтухина «Возвращение Одиссеев». Речь шла о «живучем бойком актерском племени», всегда «первым» приспосабливающемся к смене политического курса. Не обошлось и без Художественного театра. Автор намекал на ожидавшееся с воцарением НЭПа возвращение из Европы группы актеров МХАТ с В. И. Качаловым и О. Л. Книппер-Чеховой {41} во главе: «Дядя Ваня бредет к Камергерскому переулку. Там… мы отдохнем и увидим небо в алмазах!»

В другом фельетоне, пера В. Черноярова («Экран», 1922, № 27), намек был на политику А. В. Луначарского в отношении академических театров. Здесь говорилось об «одном необыкновенном происшествии», во время которого живьем попавший на небо Станиславский отсылается обратно на землю для «дальнейшего наблюдения за развитием русского театра».

Многие характерные высказывания появлялись в разных статьях в сезоне 1921/22 года. «Что бы ни ставил в наши дни Московский Художественный театр, он, как театр психологического натурализма, как театр “настроений” и “переживаний”, остается в неизменном противоречии с современностью», — утверждал Влад. Масс в статье «Эстетствующие» («Экран», 1921, № 13).

Вадим Додонов в «Экране» (1921, № 12) писал, что в настоящее время Художественный театр напоминает ему квартиру «солидного врача или адвоката», где все прибрано, все крепко, и новый спектакль «Ревизор», тоже прибранный, гладкий, чистый и нет в нем ни одной брошенной вещи, свидетельствующей о жизни. Жена городничего не забыла колоду карт на столе, а дочь не забыла на диване шарф или роман, который читала. В заключение автор признавался, что не знает, что делать дальше с таким театром, угнетающим своей аккуратностью и «вымученными» постановками.

С пристрастным отрицательным портретом Станиславского выступил критик Оскар Блюм в серии своих статей «Театральные профили» («Театральная Москва», 1922, № 24).

В середине сезона в сферах театральной критики случилось еще более резкое размежевание. НЭП сделал возможным создание новых журналов: «Театральное обозрение», «Театральная Москва». Критики объединялись вокруг них по взглядам: Владимир и Оскар Блюмы выступали против МХАТ в «Театральной Москве».

Авторами «Театрального обозрения» стали поддерживающие МХАТ Н. Эфрос, П. Марков, Н. Волков. Они критиковали «по-октябрьскую» прессу за то, что она отвернулась от существа искусства и превратила театр в «объект театральной политики» («Театральное обозрение», 1921, № 1). Новый журнал противопоставил себя этому процессу, хотел интересоваться всеми течениями и стоял за «творческое зерно, а не угодничество моде или только искательство новизны во что бы то ни стало» (Там же).

Сезон выделялся оживлением театральной жизни, которое отразилось и на печати. «Никогда еще не появлялось такой обширной литературы по театру, никогда не было более горячих споров о нем и такого количества многолюдных диспутов, ему посвященных», — писал литературный и художественный критик И. А. Аксенов («О театре», Тверское издательство, 1922).

Одним из предметов споров и диспутов стал «Ревизор» Н. В. Гоголя, премьера которого состоялась в МХАТ 8 октября 1921 года (режиссер К. С. Станиславский, художник К. Ф. Юон).

Мало кто, как П. С. Коган, признал постановку «одним из величайших достижений» МХАТ, а Станиславского гением («Экран», 1921, № 2). Большинство критиков нашло, что в «Ревизоре» Станиславский борется сам с собой, пытается уходить от законов собственного направления, доходя в этой борьбе до той или иной степени успеха, подавая или не подавая надежду на дальнейшее {42} высвобождение от оков мхатовского реализма. Об этом писали и говорили Х. Херсонский, В. Блюм, с особой резкостью О. Блюм. Поскольку в их понимании Станиславский сознательно шел на компромисс, то они полупризнавали эту его постановку.

Однако исполнение М. А. Чеховым роли Хлестакова заинтересовало рецензентов гораздо больше, чем проблема МХАТ и Станиславского. Для многих он как раз явил собой искомую величину современного театра с точки зрения емкости образа и актерской техники. П. Марков отмечал, что Чехов в Хлестакове обрел и новое содержание, и новую форму («Театральное обозрение», 1921, № 4). Он был по-настоящему современен.

Критики старались точнее охарактеризовать создаваемый Чеховым образ. В их определениях фигура Хлестакова в своем значении наполнялась конкретными чертами. Она то опускалась до «дегенерата», достойного изучения с «медицинской точки зрения» («Известия», 1922, 14 марта), то вырастала до символа духовной пустоты.

Среди критиков выделялся Оскар Блюм. Для него Чехов был непереносим как представитель чуждой сценической школы («Театральная Москва», 1921, № 4).

В. Додонов полагал, что Чехов может соответствовать противоположным школам, что он мог бы одновременно играть в «театре здорового консерватизма» у Станиславского и в «театре революционных исканий» у Мейерхольда («Экран», 1922, № 19).

Возмущенный разноголосицей мнений о Чехове, Александр Абрамов требовал прекращения дискуссий. В заметке «Чеховиада» («Театральная Москва», 1921, № 19 – 20) он писал: «Неужели же и тем больше нет, как только о Чехове в “Ревизоре”? Неужели же мы настолько обеднели, что для нас это сделалось событием, о котором мы даже забыть никогда не сможем <…> Нет уж, пора и забыть. Пора закончить непомерно разросшуюся Чеховиаду».

Несмотря на неостывающие споры, Художественный театр не находил себя участником бурлящей театральной действительности, как бывало прежде. Не помогало ему и то, что он все больше обрастал молодыми активными студиями.

Осознавая эти противоречия и пользуясь послаблением в управлении театрами, происходящим под влиянием НЭПа, Художественный театр добивается разрешения уехать на гастроли в Европу и Америку. Этим событием и подготовкой к отъезду заканчивается для него сезон 1921/22 года.

## **{****43}** 1. П. С. Коган[[105]](#endnote-104) «Ревизор» «Экран», М., 1921, № 2

Был как-то давно на «Ревизоре».

Городничий начал: «Я пригласил вас, господа…»

Подле меня какой-то гимназист докончил совершенно отчетливо: «чтобы сообщить вам пренеприятное известие».

Всегда немного страшно смотреть «Ревизора». Как должна быть сыграна эта бессмертная комедия, чтобы захватить зрителя, знающего ее наизусть! Взволноваться словами и чувствами, столько раз переживаемыми, — думал, что не будет этого даже в Художественном театре.

Но это было.

Было то подлинное вдохновение, которое доступно только гению. Странно было слушать в антрактах и на неизбежных диспутах, что гоголевские дамы слишком уже шумно выражали свои чувства, что Москвину не следовало упираться ногою в суфлерскую будку и что-то еще в этом роде.

Странно и неприятно слушать. Есть режиссеры-победители, есть спектакли, покоряющие, когда вы — в руках великого мастера, следуете за ним, верите ему и не спорите.

Таков был этот спектакль.

Вначале разбираешься, критикуешь — старая привычка рецензента. Но вот сила сопротивления слабеет, и с каким-то восторгом отдаешься во власть овладевших тобою чувств.

В этом «Ревизоре» больше гофмановской жути, чем в «Брамбилле» Камерного театра[[106]](#endnote-105). Пошлость, всесильная и бессмертная, смотрит на вас бесчисленными глазами, кажет язык, меняет свой образ, выскакивает из всех углов, прячется и снова появляется, хохочет. Мир превращается в призрак.

Начинаешь верить в черта, который навел марево на жизнь человеческую, свел с ума людей и дьявольской пляской празднует торжество свое.

И Станиславскому не нужно было для этого ни длинных носов, ни каких-то особых ритмических движений, ни стилизованных, подчеркнутых костюмов. Все просто, «натурально», как было в лучшие годы жизни этого театра. Городничий, без мундира, в домашней обстановке, этот «сосулька» Хлестаков, все, вплоть до жандарма, так обыкновенны, так естественны. Так правдиво передано незначительное происшествие, случившееся в захолустном городке.

Но смысл этого происшествия расширяется до мировых пределов. Дьявол шутит не только над группой чиновников. В их лице он издевается над прошлым и будущим, над городничими и почтмейстерами столичных гостиных, королевских дворцов, дипломатических кабинетов. Эта современная комедия — самая злободневная и революционная сатира, могучее действие которой будет длиться, пока не развалится старый мир, не отойдут в историю люди-призраки, в жутком фантастическом хороводе несущиеся вокруг болотных огней.

Гений режиссера соединился с гением актера. Только таким был и никаким другим не мог быть Хлестаков. Так много проходило их перед нами. {44} И только теперь, кажется, явился настоящий, невзрачный, глуповатый, ничтожный. Игра Чехова полна неожиданностей. Каждая мелочь — перл актерского творчества.

Вот, кажется, все возможности исчерпаны, чтобы выявить все мыслимые переживания ничтожной душонки, но каждую минуту новые детали вносят новые штрихи, и нет конца этому разнообразию, этой неистощимой изобретательности, этой вдохновенной импровизации, потому, что этого заранее не придумаешь, это рождается здесь в процессе игры. Поза — портрета Николая I, неожиданно важный генеральский тон голоса при приеме просителей, глупое, растерянное выражение лица, смешанное с любопытством, в сцене с дамами, это неподражаемое: «Анна Андреевна, не противьтесь нашему благополучию», и тысячи других моментов изумляют, волнуют, завораживают.

Хлестаков — выдумка, миф, культ, созданный запуганным воображением чиновников. Ему достаточно быть самим собой, ему не нужно притворяться и лгать, он быстро и легко входит во вкус, с любопытством принимает участие в интересах этих мелких людей, потому что сам вполне под стать им, и чем проще он, тем кошмарнее становится сон, тем более вырастает он в «творимую легенду» в фантазии чиновников. Невзрачный чиновник, воплотивший в себе карающий образ символического ревизора, живущего в нечистой совести городка, — кажется, никогда еще этот образ не был воплощен на сцене так изумительно, как это было на сцене Московского Художественного театра.

«Ревизор» — одно из величайших его достижений. В этой постановке снова, во всем своем художественном значении, развернулся гений Станиславского и явился актер, каких давно уже не видала русская сцена.

## 2. Оскар Блюм[[107]](#endnote-106) Письмо в редакцию «Театральная Москва», 1921, № 47

В дополнение к тому, что было мною сказано на диспуте по поводу постановки «Ревизора» МХТ в Доме Печати 24 октября (см. «Театральную Москву», № 2)[[108]](#endnote-107), мне хотелось бы коротко зафиксировать еще два обстоятельства, весьма существенного значения. Спектакль МХТ представляет собою, мне кажется, на опыте использования новых приемов постановочного искусства (хотя бы в соединении со старым) — бессистемное метание между различными методами и стилями, какой-то лихорадочный танец самых противоположных замыслов и манер. Именно в этом смысле названных — постановка МХТ есть последнее и окончательное свидетельство полного разложения театра. Это раз. А второе вот что: игра Чехова — Хлестакова есть самое неприятное зрелище, какое встречалось мне на европейской сцене последних 8 – 10 лет. Это звучит резко, но это так. Она целиком построена на ремесленных трюках и актерских штучках. Делать из нее событие, значит, на мой взгляд, содействовать дальнейшему разложению русского театра[[109]](#endnote-108). {45} И, наконец, то, что не забывается изо всего спектакля и что для меня искупает многие поражения последних театральных сезонов, — есть замечательная игра и неподражаемый образ, с необыкновенным мастерством даваемый Лилиной[[110]](#endnote-109). Это необходимо отметить. Впрочем, я указал на это и в диспуте.

## 3. Садко <В. И. Блюм> Еще о «Ревизоре» в Художественном театре «Театральная Москва», 1921, № 7

Возобновленный «Ревизор» не имеет ничего общего с постановкой, показанной этим же театром лет 10‑15 назад[[111]](#endnote-110). Или, точнее сказать, если количественно общеизвестные художественнические традиции здесь продолжают еще господствовать, то опрокидывающие их частности настолько значительны качественно, что можно говорить о сознательном и принципиальном отказе Станиславского от его заветного кредо.

Твердыня нейтрального театра дрогнула и возвращается к условному театру и к большому театральному стилю. И надо сказать, что местами это возвращение носит определенный характер «реставраторства», возводящего в перл создания то, что в условном театре явилось все же преходящим.

К чему, например, нужно было натягивать «единство времени» — требование, чтобы действие пьесы завершалось обязательно в течение одного дня? Текст «Ревизора», слова Осипа предполагают, по крайней мере, два Дня действия, а в новой постановке третий акт с момента конца первого, пятого сейчас же после проводов Хлестакова. Благодаря этому, правда, удалось сгустить на сцене к концу пьесы вечерние сумерки, переходящие «естественно» в некий символический мрак, в котором финальная живая картина «естественно» тонет… Этому приему нельзя отказать в изобретательности, плохо только, что эта маленькая «естественность» добыта ценой больших неестественностей.

Группы чиновников, купцов мало индивидуализированы, былой камерной отделки каждого персонажа нет и следа. Каждая группа намечена одним широким, но не особенно ярким мазком. Расположение группы чиновников в первом акте откровенно «старинное»: гуськом, друг за дружку, в профиль к зрителям — точь‑в‑точь оперные хористы. Городничий же в первом явлении снова в наглухо застегнутом мундире.

Упрощена декорация — первый и четвертый акты перенесены в выдвинутую на авансцену заднюю часть гостиной; впрочем, по-прежнему в окна глядит пейзаж — хотя и «залитый солнцем», но мертвенный и страшный, как восковая фигура в витрине паноптикума… Но этот трюк с детализацией сценической площадки, заимствованный у кинематографа, несомненно, удачен.

Однако не в этих частичных реформочках, хотя бы и любопытных в принципиальном отношении, гвоздь постановки. Спектакль показал совершенно нового Хлестакова, какого наши сцены еще не видали. Этот аляповато яркий {46} образ, уверенно и смело «наляпанный» молодым талантливым Чеховым, наводил неожиданно радужные отсветы и на все средние акты комедии… Более того, вялые, «сбитые с толку» и нетвердо бредущие в непривычных «шорах» условного театра актеры как-то самопроизвольно загорались, соприкасаясь в ходе действия с этим огромным, заряженным количеством художественной энергии, персонажем…

Чехов понял то, что не ясно, по-видимому, всем его партнерам: что Хлестаков, как и все прочие персонажи «Ревизора» — не реальные фантастические лица — маски…

В самом деле, чем бессмертна эта комедия? Ведь это же длительное недоразумение, будто суть ее в «сатире» на царскую бюрократию. Конечно, есть в ее пафосе и этот элемент, но он настолько «улыбателен» и безобиден по существу, «бичуется» здесь лишь не по чину берущий, что «Ревизор» в самые мрачные времена реакции имел паспорт абсолютной цензурности… Главное здесь вовсе не это. Главное то, что вот целый город — сосульку, тряпку принял за человека: наваждение, помрачение сознания, какая-то морока, обволакивающая массы во тьме и на свободе блуждающего человечества и заставляющая их действовать буквально «рассудку вопреки, наперекор стихиям».

И стало быть, чем фантастичнее и «неправдоподобнее» будет эта «метафизированная морока» — Хлестаков, тем вернее и полнее будет достигнута художественная убедительность основной «тезы».

Чехов не только впадал в «шарж» — его игра сплошной и откровенный шарж, причудливый гротеск, чуть-чуть приглаженный, все-таки это подмостки, а не ширма, старый знакомый Петрушка… Начиная с грима, курносенький идиотик, этот Хлестаков, каждым своим жестом и интонацией добросовестно как будто старается помочь людям расколдоваться, — тщетно.

Понятно, нет никакой возможности передать прелесть этой маски своими словами — надо видеть эту игру… Музыкальный критик в таких случаях прибегает к нотным примерам, театральная критика, к сожалению, не имеет в своем распоряжении подобных средств.

Этот подход к роли выпирал на первый план и забытую доселе основную «тезу» комедии. Но, увы, она разыгрывалась не в «масках», а в прилизанных художественных гримах. А между тем мы имеем достаточно авторитетное требование, чтобы на сцене действовали не «лица, а свиные рыла»…

{47} Нельзя быть двум мнениям об остроте чувства современности, внушавшего артисту такой именно подход к роли Хлестакова и, вероятно, к самой комедии. Несомненно, переживаемая нами эпоха настойчиво требует от искусства отражения в игре одного из основных ее настроений — ощущения «детерминизма» человечества, особенно остро почувствованного в проносящихся бурях войн и революций.

И еще одно характерное «отступничество» Художественного театра от своих канонов. Знаменитую фразу: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь», — городничий произносит, выдвинувшись на авансцену, занеся ногу на суфлерскую будку, после минутной паузы, когда внезапно освещается зрительный зал, и указывая публике широким жестом назад — на весь собравшийся, так легко поддавшийся обмороченью город… Это «моментальное уничтожение рампы», взятое напрокат из арсенала Театрального Октября, производит очень сильное впечатление, но, раз подняв этим тон, надо было выдержать его до конца, а между тем режиссура сейчас же стыдливо затемняет зал… и необычно взволнованных зрителей.

И так проведена вся постановка. Вся она в отдельных прорывах старого фронта Художественного театра, нигде не доведенных до конца.

## 4. Додонов Вадим[[112]](#endnote-111) Театр. О «Ревизоре» и о Чехове «Экран», М., 1921, № 9

Проф. П. С. Коган в своей коротенькой рецензии («Экран», № 3[[113]](#endnote-112)) сказал далеко не все, что можно и должно сказать о новом «Ревизоре» Станиславского, Москвина и Чехова. И то, что я скажу, тоже будет далеко не все. Ибо это — тема неисчерпаемая. Я и не задаюсь целью в какой бы то ни было мере «исчерпать». Я хочу только поделиться с читателем несколькими беглыми замечаниями, несколькими мыслями, пришедшими мне в голову…

«Ишка»

Прежде всего о Чехове — Хлестакове.

Как играет Чехов: реалистично или, как уверяет тов. Загорский, «плакатно»?

Чтобы ответить на этот вопрос, надобно поближе присмотреться к Хлестакову, как таковому. Кто такой, в конце концов, Хлестаков? Что это за фигура? Что это: отвлеченный символ или живой человек, — а если живой человек, то что за человек, — каковы характерные особенности этого человека?..

Как известно, сам Гоголь, в конце своей жизни, когда, незримый миру, витал уже над ним дух безумия, стал трактовать «Ревизора» (как, впрочем, и «Мертвые души») как символическое произведение. Он вдруг, для самого себя неожиданно, отыскал в своих произведениях какой-то «тайный и глубокий смысл»… Тогда, естественно, и Хлестаков, и Сквозник-Дмухановский, и даже наиреалистичнейшие Бобчинский и Добчинский превратились вдруг (в сумасшедшем воображении Гоголя) в отвлеченные какие-то символы, какие именно — самому Гоголю было неясно и непонятно… Конечно, это был бред, и больше ничего. {48} И после Гоголя все, вся критика, вся гоголевская литература, — совершенно правильно трактовали «Ревизора» как произведение реалистическое, глубоко реалистическое, неоспоримо реалистическое. Теперь это стало уже азбучной истиной и… и мне немного стыдно за то, что я только что написал. Но что делать! — такое теперь время, что приходится повторять азбучные истины…

Правда (оговорюсь, во избежание недоразумений), мелькает иногда в «Ревизоре» — в 2‑3‑х местах (я укажу на них ниже), некоторый как бы символизм. Правда, фигура Хлестакова стала впоследствии, — через много лет после того, как бессмертная комедия была написана и усвоена и понята читающей публикой, — как бы символической фигурой. *Но это не меняет дела*. Все-таки «Ревизор» — глубоко и неоспоримо реалистическая комедия, и Хлестаков — глубоко и неоспоримо романтическая фигура.

Что же за человек Хлестаков?

Нарочно Гоголь устроил так, что перед самым появлением на сцене Хлестакова слуга его Осип дает зрителям (и слушателям, — потому что «Ревизора» надобно не только смотреть, но и слушать) в монологе яркую характеристику его. Осип — умный и наблюдательный человек. Это даже, если хотите, тонкий ум. Мужицкий, крепкий ум, несколько отшлифованный в Петербурге. В результате петербургской отшлифовки получается любопытное сочетание мужицкой крепости и городской, изощренной наблюдательности. Осип — резонер, — и умный резонер (резонеры большей частью бывают дураки)… И вот этот наблюдательный и умный человек (надо оговориться: и наблюдательность, и ум находятся еще у него в каком-то зародышевом состоянии и еще, так сказать, не осознаны им самим) дает нам характеристику Хлестакова. Яркую и сжатую…

Из всего монолога Осипа вам особенно врезается в память одно словечко, острое, сильное, ядовитое — Осип произносит его с каким-то необычайно сильным и острым презрением:

— Елистратишка.

В этом словечке весь Хлестаков как человек, — как живой человек, а не как отвлеченный символ. И не столь важны первые звуки этого слова (первые звуки — простой комический трюк: неграмотный Осип перековеркал по-своему мудреное петербургское слово), а в последних двух звуках:

— Ишка.

«Ишка» обозначает духовную малость, ничтожность. «Ишка» — значит жалкенький, маленький человечек. Человечишка… «Ишка» значит нечто человеческое, заслуживающее глубоко уничижительного отношения.

Вот самое важное, самое основное в характере Хлестакова: он — «ишка». Не человек, а человечишка. Не коллежский регистратор, а елистратишка. Мальчишка. Чтобы всыпать ему порцию горяченьких, надо поднять ему рубашонку, — не рубашку даже, а рубашонку… Все, что до него относится, ничтожно и жалко. Даже фрак не фрак, а фрачишка.

Когда Хлестаков уезжает, и инкогнито его раскрывается, разгневанный, взбешенный городничий бросает словечко, тоже ярко характеризующее его и вполне гармонирующее с «елистратишкой»:

— Сморчок…

Духовная малость, ничтожность — вот основное в Хлестакове. И именно это основное выявляет в своей игре Чехов.

Чехов играет Хлестакова, прежде всего, как «ишку», как сморчка. Малюсенький, {49} ничтожненький человечишка, абсолютно бездарный, абсолютно лишенный всяких даже намеков на какие бы то ни было способности, умственные или душевные, — человеческое существо, заслуживающее только презрения, и ничего более, — вот Хлестаков Чехова.

До Чехова актеры давали нам не реалистического Хлестакова, а отвлеченного Хлестакова. Они пытались показать публике не столько Хлестакова как человека, сколько идею хлестаковщины. Не столько Хлестакова Гоголя, сколько Хлестакова Белинского[[114]](#endnote-113). Чехов вернулся от Белинского к Гоголю — и дал — впервые! — Хлестакова, живого, реального, такого, каким он вышел из-под гоголевской кисти.

В старой, стереотипной трактовке Хлестакова была одна коренная ошибка. Предполагалось, что Хлестаков, оправившись от первого испуга и сообразив, в чем дело, начинает *играть роль*. Роль того важного лица, за которое его, по ошибке, приняли. Он входит в эту роль, увлекается ею — и, наконец, начинает сам себе верить. Актеры, игравшие Хлестакова, всегда пытались играть *двойную* роль: роль Хлестакова, который, в свою очередь, играет какую-то роль. Это — глубокое непонимание Гоголя. Хлестаков никакой роли не играет. Он до конца остается самим собою. Только в тот момент, когда он садится писать письмо Тряпичкину, он начинает понимать, в чем дело. Да и то не сам он начинает понимать, а ему подсказывает умный, тонкий и проницательный Осип:

— Вас тут приняли за кого-то другого…

Даже когда он бежит, он не вполне еще ясно представляет себе, что тут, собственно, произошло. Он бежит не потому, что *понял*, а потому, что *смутно почувствовал*, что тут что-то неладно: что-то уж слишком необычно… Заметьте: в письме к Тряпичкину Хлестаков останавливается главным образом на характеристике окружающих его персонажей, а не на самом случившемся с ним инциденте. Самого инцидента он еще как следует *не осмыслил*…

Итак, Хлестаков никакой роли не играет. Он остается сам собой до конца. Когда он беседует, пьяный, с женой и дочерью городничего, он не «ломает комедию», не обманывает ни сознательно, ни бессознательно, не «играет» кого-то большого и важного. Нет, нет и нет! Хлестаков в 3‑м действии — *совершенно естественный* пьяный Хлестаков…

И заслуга Чехова заключается в том, что он понял это. Талантливый актер понял гениального автора… Чехов освободил актера от навязанной ему традицией двойной роли Хлестакова. Он играет *только одну* роль. Это большая заслуга.

Вы исходите из того, что Хлестаков — шарлатан, и поэтому игра Чехова кажется вам странной. Но поймите хорошенько Гоголя — и вы поймете Чехова. Хлестаков — не шарлатан. Это совсем, совсем не то, что мольеровский Скапен[[115]](#endnote-114), выдающий себя за врача. Хлестаков — простодушнейшее существо, — потому что «ишка» не может не быть простодушным и глупым. Хлестаков — дурак. Дурак потому, что у него нет абсолютно ничего — и, стало быть, у него нет и крупицы ума. Хлестаков — абсолютное ничтожество, абсолютная малость, — стало быть, он не может быть умным. Стало быть, он не может быть шарлатаном. Он не может быть обманщиком. Он не может — органически не может — играть роль.

Слова «Хлестаков» и «шарлатан» стали синонимами. Но ведь это ошибка! Это недоразумение!

{50} Хлестаков родился и вырос в захолустной саратовской деревне. Учился он, вероятно, скверно. И получился из него к тому времени, когда он поехал в Петербург, недоросль в полном смысле этого слова. И вот, приезжает недоросль в Петербург, со старым своим крепостным дядькой, и становится «елистратишкой». В Петербурге, за короткое свое там пребывание, Хлестаков успел научиться играть в карты, волочиться за «хорошенькими» и «жуировать» [искать удовольствий — фр.]. Он успел войти в круг третьесортной канцелярской молодежи. Он успел «испортиться». И вот, когда Хлестаков едет назад из Петербурга «в глушь, в Саратов», он уже не деревенский недоросль, но еще не вполне петербургский чиновник. Он недоросль, слегка тронутый петербургской «испорченностью». Он — смесь деревенской глупости и петербургской «легкости в мыслях необыкновенной»… Таков Хлестаков.

И таким показывает его Чехов.

Я нахожу, что игра Чехова — самая что ни на есть реалистичная, самая что ни на есть «естественная». Он дает зрителю подлинного гоголевского Хлестакова, очищенного от всех позднейших наносов.

Москвин

Москвин — скучный, неоригинальный городничий. Он играет городничего, как играют все, как «принято» играть городничего… Роль неблагодарная. Очень уж старая, затасканная роль. Ведь уже скоро сто лет, как играют в театрах «Ревизора». Тут создался стереотип. Тут нет места для выдумки. Тут только очень большой артист может дать что-нибудь новое, что-нибудь свое. Москвин — большой артист, несомненно, — но он не дал ничего нового и ничего своего…

Очень слабо проводит Москвин сцену с купцами. Эта сцена — символическая. Тут — исконное «рассейское» хамство. Тут — глубина хамства. Глубина — до жути. Когда городничий кричит на купцов:

— Аршинники! Самоварники! — в воздухе должна висеть русская брань.

Городничий без русской брани — не городничий.

У Москвина нет матерной брани. У Давыдова она есть. Когда Давыдов[[116]](#endnote-115)кричит:

— Аршинники! Самоварники! — барышни краснеют…

Тут — издевательство над человеком, тупое, мерзкое, сладострастно-карамазовское издевательство, тут такая жуткая глубина хамства, что зритель и слушатель должен ощущать это остро и ярко, как физическую боль. А у Москвина этого нет. Сцена с купцами у него пропадает зря.

{51} Зато другое символическое место, перед финалом, Москвин (или Станиславский?) почему-то — неизвестно, почему — нарочито и не так уже чтобы очень тонко подчеркивает. Он выходит на авансцену, ставит ногу на суфлерскую будку, делает паузу, в зрительной зале появляется свет…

Для чего это? Что это такое? Дань новому времени? Дань «просцениуму» и прочим мейерхольдовским выдумкам?.. Это не вяжется как-то с постановкой и с Художественным театром вообще…

Постановка

Как всегда, тщательно. До того аккуратно, что скучно… Скажем правду: ансамбль сероват. А главное и самое важное — *нет смеха*.

Нет смеха.

Нет комедии. Нет юмора. Как-то умудрился Станиславский убить смех. Так тщательно, так аккуратно, так солидно, так серьезно поставил он комедию, что вытравил — солидностью и серьезностью — комизм…

В пред финальной жуткой сцене, когда городничий не видит лиц, а одни только свиные рыла, в публике должен быть гомерический хохот. И символический крик городничего:

— «Чему смеетесь?! Над собою смеетесь!» — должен вдруг резко оборвать этот смех. В Художественном театре совершенно нет этого ярчайшего момента комедии: этого, вдруг жутко обрывающегося смеха. От этого постановка теряет очень, очень много — чуть ли не все…

## 5. М. Загорский Так кого же играет Чехов в «Ревизоре»? «Театральная Москва», 1921, № 11 – 12

Снова и снова разговоры, статьи, доклады и диспуты о Чехове — Хлестакове…

— Чеховский Хлестаков — это прежде всего эксцентрик — и это очень хорошо! — уверяет Вс. Э. Мейерхольд.

— Чехов — Хлестаков — это прежде всего наиреальнейший персонаж гоголевской комедии, и это превосходно! — уверяет Вадим Додонов в «Экране».

— Чехов — Хлестаков весь в трюке, весь в натурализме — и это очень плохо, — пишет в «Театральной Москве» Эм. Бескин.

В том, что все разом заговорили о Чехове — Хлестакове, нет ничего удивительного. В сфере театральной это, действительно, событие громаднейшее, последствия которого сейчас еще не учитываются в должной мере.

Да, *событие*, потому что одновременно, одним ударом сведен на нет традиционный, классический Хлестаков «Дома Щепкина», разрушен до основания один из основных спектаклей Художественного театра — «Ревизор» в долголетней транскрипции Станиславского и, наконец, утверждена на сцене одна из ярчайших гоголевских масок, из которой потом выкраивались бесчисленные личины в послегоголевской драматургии, вплоть до личин «Петербурга» Андрея Белого[[117]](#endnote-116).

И все же: кто прав в нашем теперешнем споре о Чехове — Хлестакове и кого же играет он, и почему пришли {52} все в такое волнение от этого курносого Хлестакова?

Чехов — эксцентрик? Да, поскольку Чеховым верно угадан *гиперболизм* гоголевского Хлестакова, поскольку здесь есть элемент эксцентризма *по первому впечатлению*. Но, вглядываясь пристальнее, вы замечаете, что вскоре все внешнее, «трюковое», покрывается, растворяется в значительности, законченности и огромности образа, даваемого Чеховым в «Ревизоре».

Чехов — реалист, первый реальнейший Хлестаков? Но почему же того же Вадима Додонова не удовлетворяет все остальное в этой реальнейшей постановке Художественного театра? Реальнейший Хлестаков — идиотик, дурачок, сморчок, — кого бы это могло взволновать и неужели от такого Хлестакова мог бы зашататься весь спектакль «Ревизора» в Художественном театре? И неужели такой «дурачок» мог бы разглядеть так отчетливо все «свиные рыла» гоголевских персонажей и так прекрасно разоблачить их в письме к своему приятелю в Петербург?

Чехов — натуралист, имитатор? Но кого же он имитирует, кого пародирует? Где, на каких сценах, существовал или существует тот оригинал, которого мог бы имитировать Чехов в Хлестакове? В мюзик-холлах? Но гораздо правдоподобнее было бы, если, в поисках оригинала, обратиться к одной из масок Commedia dell’arte[[118]](#endnote-117)…

Нет, Чехов не реалист, не имитатор и не эксцентрик. Но кто же он в таком случае?

И то, и другое, и третье, и *еще столько оке*. В том-то и очарование этого образа, что он, как всякий подлинный символический образ, не имеет одного обозначения и раскрывается лишь в динамике, в действии, в непрерывном смещении плоскостей, в подлинной театральной многозначительности, в живой и непосредственной игре, взятой как элемент самого образа.

Не *играет* Чехов Хлестакова, а раскрывает образ *играющего* Хлестакова…

И ввиду того, что:

— Это подлинно гоголевский замысел («лжет с чувством, в глазах его выражается *наслаждение*, получаемое им от этого»), то это и подлинное раскрытие образа Хлестакова. Вот почему так превосходен и изумителен момент пародирования Чеховым — Хлестаковым портрета Николая[[119]](#endnote-118), висящего в гостиной у городничего. Здесь наиболее ярко утверждается игра Хлестакова в ревизора, в директора департамента, во взяточника, в Николая, в влюбленного, в кого угодно, ибо Хлестаков, как молодой щенок, все время играется.

{53} — Это первый радостный, милый, светлый, очаровательный, честно-наивный Хлестаков на русской сцене, потому что до конца раскрыта ремарка Гоголя — «Хлестаков — *чистосердечен* и прост». Вот почему так весело, легко и светло на сцене, когда там находится Чехов — Хлестаков и так внезапно все погружается в серый и угрюмый полумрак в моменты его отсутствия.

— Это, в то же время, и потрясающе *жуткий*, по-гофмански *химерический* образ, потому что Чехов — Хлестаков изумительно выполнил другую ремарку Гоголя: «Хлестаков — пустейший человек», дав повод *пустейшим* рецензентам заговорить об «идиотике» и «дурачке». Нет. Эта гоголевская маска «пустейшего человека» очень сложна, потому что она одновременно необычайна вещна, сочна, радостна, игрива, ясна, детски проста и, в то же время, прозрачна, призрачна, под ней пустота и она истлевает на наших глазах.

И, ввиду всего этого, я говорю: — Чехов, воплотивший такого Хлестакова, поистине великий актер…

## 6. Тимон <О. В. Блюм> Театральные профили. II[[120]](#endnote-119). Станиславский «Театральная Москва», 1922, № 24

Станиславский… имя, над которым ореол Художественного театра. Нигде и никогда не было театра, который сыграл бы столь значительную роль в эволюции национальной культуры. Поистине, он был Меккой[[121]](#endnote-120) нашей интеллигенции. И как знаменитые чеховские сестры всю свою жизнь вздыхали о Москве, так мечтою жизни для многих наших «разночинцев» было — попасть в Художественный театр.

Духовный голод русского человека, тоска его по красоте обслуживались этим театром, ознаменовавшим целую эпоху нашего культурного бытия.

Станиславский был его первосвященником. Редкий случай в истории театра: человек с длинным хвостом бардов и апологетов — и почти без антагонистов. Кругом он слышал одни лишь дифирамбы, а критика была мягка, уютна, добродушна. Она мямлила, как Батюшков[[122]](#endnote-121), или приседала, как Айхенвальд.

Но когда я беру на руку эту художественную репутацию, — я с удивлением замечаю, что у меня ничего не остается на ладони. Вся грузность, весь московский массив этой фигуры куда-то испаряются. И я вижу, что тот, кто нам всем так много дал, ничего нам не оставил.

В этом облике поражает законченность. Установившаяся форма. Раз навсегда данная выявленность. Упорство и терпение.

Где молодость Станиславского? Ее нет. Есть начало фирмы. Первые шаги нарождавшегося дела, которое потом все крепло и тучнело. Есть солидность. Настоящесть. Без сумления.

Театр — холсты, мишура, призрачность и прозрачность. Станиславский дал ему дубовые столы. Утрамбованную устойчивость натуры, — нет: натюрморта. И восхищенное око Москвы и окрестных провинций следило, как ветер колебал столовые скатерти, — фабрики {54} Викулы Морозова[[123]](#endnote-122), — на настоящей веранде с видом на удивительно похожую усадьбу.

Говорят, что Станиславский дал нам театр настроений и переживаний. Но это ошибка, извращающая весь его образ. Станиславский — демиург подлинности, пробы, — «без обмана и без запроса». Когда он поставил на сцену настоящую мебель, когда он превратил подмостки в квартиру, тогда стало необходимым, чтобы актеры зажили по-настоящему, по-семейному.

Росси[[124]](#endnote-123) играл Гамлета — и нам было безразлично поведение второго алебардиста у правой кулисы. У Станиславского играет печь, играет притолка, играет подоконник, играет горшок с геранью. И он не может допустить, чтобы Акулина, подающая в третьем акте самовар, не разъяснила нам попутно, сколько лет она служит в этом доме и как она реагирует на его судьбу. Материал обязывает. Доброкачественность должна быть во всем, — или ее нет вовсе.

Всякий режиссер бросает в театр кусок жизни, как он ее видит и воспринимает. У Отто Брама[[125]](#endnote-124) она была полна намеков и метафизичности. Натурализм Брама был в действительности супер-натурализмом. Реалистичность Антуана[[126]](#endnote-125) дышала силой и первозданностью. Рейнхардт[[127]](#endnote-126) наполнял жизнь пламенем и движением. Йеснер[[128]](#endnote-127) дает ее остов, рисует линию страсти. У Станиславского жизнь влачится. Его пьесы тянутся, как хорошо нагруженная арба по степи. Стихия Станиславского — тягучесть.

Этот режиссер не ставит пьесы, а выставляет их. Он никогда не дошел бы до Камерного театра, — потому, что сразу остановился на кунсткамерном. Театр — квинтэссенция, экстракт. Станиславский разливает эти драгоценные капли в бутылки и бочки, разбавляя их самой настоящей, самой натуральной, самой здоровой водой.

Когда Станиславский придал сумеречной мечтательности Чехова материальную домовитость своей режиссуры, — это показалось откровением. Вся Россия сбегалась смотреть на свои собственные будни и часами готова была присутствовать на зрелище своих обедов и завтраков, на представлении своих диспутов и разговоров. Она сидела перед зеркалом и не уставала удивляться сходству… Но вот Станиславский взялся за «Юлия Цезаря»[[129]](#endnote-128), — и мы увидали, что его Рим помещается в Китай-городе. Он отправлялся в Пинакотеку, чтобы найти настоящий римский орнамент, — и очутился за Москва-рекой. Потом он взялся за оперетту[[130]](#endnote-129). И последние сомнения исчезли. Только слепые могут теперь не видеть того, что в этой оперетте ему не хватает темпа, выдумки, забавности, фантазии. И Рейнхардт увлекался опереттой. Лет десять тому назад он ставил «Орфея в аду». (А теперь снова вернулся к этому увлечению.) Но у Рейнхардта было буйное пиршество темперамента. А в «Дочери мадам Анго», возникшей под ауспициями Станиславского, рахитичное малокровие. Это альбом гравюр, старательное упражнение знатока эпохи.

Станиславский — первоклассный актер. Заметьте: нельзя написать, что он актер замечательный, гениальный, проникновенный. Надо именно сказать, что он актер первого класса, самой лучшей добротности, какая имеется на складе. От доктора Астрова до Сатина он владеет всем диапазоном интеллигентской задушевности: он {55} показывает нашей публике все, что у нее за душой. И выясняется, что за душой у нее нет ничего… Ибо Астров — стерилен. Сатин — импотентен. Это осколки. Живые мертвецы, которые движутся среди изумительно сработанных картонажей.

Посмотрите, как он делает свою роль[[131]](#endnote-130). Это единственный актер, у которого предметы живут. Когда Елена Андреевна, — пришедшая по поручению Сони, — выдает свое собственное смятение едва слышным дрожанием голоса, незаметным взметом ресниц, — тогда Астров, как и полагается доктору, невольно вытаскивает перкуссионный молоточек, чтобы поставить диагноз. Генерал Крутицкий — рамоли, подагрик, блажной старик. И Станиславский показывает нам, какое значение в его жизни приобрела обыкновенная дверная ручка. Как он возится с этой ручкой! Как он смакует все переливы генеральского настроения, так сказать, осевшего на этой ручке! Вся фигура построена на ней. В докторе Штокмане он облюбовал один жест: кисть руки сложена кулаком, только указательный и средний пальцы вытянуты и «играют». Играют все пять актов подряд. Весь доктор Штокман — в этой детали. Конечно, чтобы придумать все это, надо быть прежде всего добросовестным мастером. В этих четко выписанных аксессуарах, в этих детально отделанных мелочах — кропотливая и аккуратная работа. И мы понимаем, что тут — нет обмана. Мы готовы поверить, что и Астров, и генерал, и доктор Штокман говорят и движутся, как живые: что если бы какая-нибудь волшебная сила дала им реальность, то они вели бы себя именно так, как их нам представляет Станиславский.

Но почему даже в самые лучшие свои дни эта актерская каллиграфия вызывала только удивление? Потому что мы чувствовали в ней какую-то психологическую рыхлость. Мы говорили себе, что этот художник, так великолепно подслушавший все отхаркивания Сатина, дающий такую неподражаемую симфонию его кашля, — не бережет своих сил и рассеивает наше внимание; что это вдохновение остывает на репетициях, что эта живопись расточает все свои краски для фона.

Станиславский был необходим русскому театру. Он сделал для него необыкновенно много. Он привил ему солидность, добропорядочность, трезвость. Он заставлял актеров работать. Каждый, кто побывал в его руках, на всю жизнь сохранил тавро основательности и аккуратности. Как пушкинский Сальери, ремесло поставил он подножием искусству.

Но когда эта хозяйственная натура проходит по театральным подмосткам, то для меня ясно, что передо мной — методичный, хладнокровный, расчетливый убийца. Театр все-таки с Моцартом, а не с Сальери. Станиславский убивал театральность. Он, — создавший триумф Чехова, восхищавший русскую интеллигенцию правдоподобностью своих подделок, прочностью своей работы, — душил театральную радость. Его итог — серость, меланхолия, будни.

Когда я вижу Станиславского, то мне кажется, что это портрет, написанный Ярошенко[[132]](#endnote-131).

# **{****56}** Сезон 1922 – 1923

14 сентября 1922 года Художественный театр уехал на зарубежные гастроли и почти исчез со страниц отечественных газет и журналов, что, однако, не означало, что он исчез с поля театрального фронта. Оставшийся в Москве Вл. И. Немирович-Данченко всеми силами старался подчеркивать: МХАТ «так велик и многообразен, что продолжает существовать», собрав вокруг себя свои четыре драматические и пятую музыкальную студии (Письма‑4. Т. 3. С. 26).

Не забывал он и об основном ядре театра — труппе, гастролирующей в Европе и Америке. При первой возможности, с появлением нового издания театральной периодики «Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий», он организовал там публикации о мхатовских гастролях. Материалами служили письма от секретаря дирекции Художественного театра С. Л. Бертенсона. «Как видите, — писал ему Немирович-Данченко, — я печатаю письма Ваши, выкидывая немногое. Довольно искренно. Они хорошо и просто написаны и должны читаться именно таковыми, без утаивания трудностей, неполных удач и т. д.» (Письма‑4. Т. 3. С. 10).

Эта политика Немировича-Данченко была прозорлива и необходима, так как уравновешивала отношение советской прессы к зарубежным гастролям. В большинстве своем она принимала их в штыки.

Так, рецензент, укрывшийся под грозным псевдонимом Гранатчик, назвал гастролеров «странствующими фирсами МХАТ» («Зрелища», 1922, № 17). Критик О. С. Литовский, впоследствии возглавивший Главрепертком, под псевдонимом Уриэль, не упустил момента поставить в минус МХАТ драку за места в зрительном зале в Берлине, затеянную эмигрантами из России («Наши за границей», «Известия», 1922, октябрь).

Станиславский жаловался: «Вместо благодарности — мы частенько читаем в “Известиях” и других газетах колкие и ругательные словечки по нашему адресу и угрозы: а что-то вы нам покажете после заграницы?» (КС‑9. Т. 9. С. 84). Проблема, каким будет Художественный театр по возвращении, ставилась остро уже во время первого сезона гастролей.

В поездке МХАТ выступал со своим старым, ставшим классикой во всех смыслах репертуаром, который давал представление о принципах его искусства. Это были: «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Вишневый сад» и «Три сестры» А. П. Чехова, «На дне» М. Горького.

{57} У критиков — русских эмигрантов встреча с этими спектаклями вызывала ностальгические переживания. Для большинства из них реализм Художественного театра, в отличие от вкусов рецензентов советской прессы, сохранил свою ценность. Но омертвело содержание, особенно пьес Чехова. Критики-эмигранты считали провидческим «провалом» его веру в приближающееся лучшее будущее («Накануне», Берлин, 1922, 4 октября) и задавали вопрос, живы ли и где теперь его герои, Аня и Петя Трофимов? («Руль», Берлин, 1922, 1 октября).

Станиславский понимал их настроения: «После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радует. Напротив! Не хочется его играть» (КС‑9. Т. 9. С. 59).

Однако столкновение пьес Чехова с пореволюционной действительностью приводило к различному толкованию потери ими актуальности. Одни из писавших сожалели о трагической гибели русской жизни. Другие, левые, советские критики, торопили скорее избавиться даже от ее отголосков.

Так, Литовский отводил места А. П. Чехову, А. Н. Островскому, П. И. Чайковскому — «только в Пантеоне». Его раздражали «унылая слякоть, интеллигентская дряблость Чехова и фрондирующее мещанство Островского» («Известия», 1922, 10 сентября). Для представителей левого фронта и большевистского руководства Чехов — основа Художественного театра — на долгие годы стал выразителем буржуазной идеологии, а его присутствие в репертуаре нежелательным.

Немирович-Данченко полагал, что Художественный театр пойдет здесь на компромисс. Поскольку в нем есть «группировка», по-прежнему придерживающаяся традиций, считающая, что можно играть и пьесы Чехова и «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, надо ей предоставить право играть их два раза в неделю. Тем более, что и зритель для этого есть.

Однако остальная работа театра будет отражать «то огромное, что нахлынуло» из жизни. «Будем вбирать в себя и вырабатывать свой новый ритм, совершенствующий, оттачивающий наше искусство», — рассказывал Немирович-Данченко критику Э. М. Бескину («Известия», 1922, 5 декабря).

Он подчеркивал, что сам интересуется «развертывающейся картиной в области театральных исканий» (Там же). Бескин пришел к выводу, что «Немирович-Данченко категорически открещивается от защиты “традиций” без отбора, без переоценки их, без просеивания» (Там же). К тому же Бескин с оптимизмом отметил, что искусство Художественного театра «с его студиями, подошедшими вплотную к физическим рубежам революции» — «оно живо и определенно “меняет вехи”» (Там же).

В сезоне 1922/23 года студии заменили отсутствующий Художественный театр, играя на его сцене. Главной заместительницей уехавшей труппы была Музыкальная студия — детище Вл. И. Немировича-Данченко. Она давала ему возможность проводить опыты по осовремениванию искусства МХАТ в русле новейших задач.

В это время наблюдался «культ художественной оперетты», по выражению Ник. Юдина. Он пояснял, что «художественная оперетта», как синтез искусств — музыки, танца, драмы, является прообразом грядущего «единого зрелищного искусства» («Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий», 1923, № 8). Немирович-Данченко нащупывал пути к этому, объединяя драматическое мастерство актеров с музыкальным.

{58} Однако его режиссерский эксперимент с мелодрамой-буфф Ж. Оффенбаха «Перикола» (режиссер В. В. Лужский, художник П. П. Кончаловский, премьера 14 июля 1922) не был поддержан критикой. В новом журнале «Зрелища» то ядовито отзывались о постановке, как убогой и скучной (1922, № 2), то писали о несостоявшемся стремлении МХАТ «обновиться» (1922, № 8).

Настоящее признание опыты Немировича-Данченко в Музыкальной студии получили с показом 16 июня 1923 года на сцене МХАТ «Лизистраты» Аристофана. Спектакль шел под музыку Р. М. Глиэра в декорационной установке И. М. Рабиновича. Режиссером был Л. В. Баратов.

На появившуюся под занавес сезона генеральную репетицию «Лизистраты» успели горячо откликнуться С. А. Марголин и Э. М. Бескин. Оба давали слово не писать рецензий, а лишь поделиться впечатлениями. Оба оказались целиком увлечены отходом Художественного театра от своих традиций, и если Марголин отразил это явление эмоционально, то Бескин подвел под него теорию.

С академических позиций все же судил о «Лизистрате» Итларь (музыкальный критик С. А. Бугославский), уделив внимание не только оформлению И. М. Рабиновича, но и тексту перевода Д. П. Смолина и музыке Р. М. Глиэра. Он пришел к выводу, что спектакль прочно стоит на тех знаниях об античности, какие доступны сегодня.

Дискуссия в критике по поводу «Лизистраты» развернулась лишь в следующем сезоне, 1923/24 года. И все же начало ей положил Бескин своей нашумевшей статьей «Пожар “Вишневого сада”» («Зрелища», 1923, № 42). Известно, что Немирович-Данченко опасался того, какое впечатление столь радикальная трактовка новаторства Музыкальной студии произведет на Станиславского и гастролирующих «стариков». Ему пришлось выступить с неким опровержением Бескина, заверяя, что искусство МХАТ, как «почва», сгореть не может («Зрелища», 1923, № 54).

В работе других студий, особенно Первой и Второй, критику интересовала та же проблема: насколько они высвобождаются от творческого направления МХАТ. Десятилетие Первой студии позволило Н. Е. Эфросу сравнить «истоки» этого направления — «Чайку» и «Сверчка», а Х. Н. Херсонскому углубиться в различия Л. А. Сулержицкого, Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова. В свою очередь Э. М. Бескин нетерпеливо ставил вопрос о «сроке ожидания» перемен в искусстве как от студий, так и от самого МХАТ («Эхо», 1923, № 7).

Всякое конкретное сценическое явление истолковывалось критиками против Художественного театра. Факт удачного участия мейерхольдовца И. В. Ильинского в спектакле Первой студии «Герой» был использован для разоблачения мифа об уникальности актерского ансамбля, в который легко включился воспитанник чуждой «вольной школы левого искусства» («Зрелища», 1923, № 31 – 32).

О том, что студийцы Второй студии обошли своих «отцов» в новаторстве, поставив «Разбойников» Ф. Шиллера в духе экспрессионизма, с удовлетворением писал В. Эрманс.

При собственном стремлении к современным формам Вл. И. Немирович-Данченко все же опасался подобных резких экспериментов и писал Станиславскому в Америку: «Спектакль какой-то неприятный. Нарочитая “левизна”, внешняя, вздорная, дешевая: т. е. конструктивизм, чудища вместо людей и проч.» (Письма‑4. Т. 3. С. 18).

{59} Из критиков мнение Немировича-Данченко о «Разбойниках» разделял Н. Волков, полагавший, что для Второй студии противоестественно порывать со своим психологически проникновенным искусством спектаклей «Зеленое кольцо», «Младость», «Узор из роз» («Зрелища», 1923, № 31 – 32).

Отдельные критики, стоявшие за МХАТ, писавшие о нем с желанием разъяснять пользу и правду его искусства в современной советской действительности, вызывали раздражение. В разгар сезона 1922/23 года тот же Гранатчик поместил в «Зрелищах» (1922, № 15) памфлет на тему МХАТ и его критиков, где писал: «Как два бетонных форта стоят Эфросы по пути в Камергерский Олимп». Имелись в виду Н. Е. и А. М. Эфросы.

Наблюдая вражду части критиков не только к академическим театрам, но и между собой, Немирович-Данченко высказывал пожелание: «Отчего бы не вести театральный журнал так, чтобы он был другом театра?» (Приведено С. Фридом, «Театр и музыка», 1923, № 4). Немирович-Данченко хотел понимания.

На самом деле, подобное прагматичное миролюбие не могло вытекать из момента, когда главным было противостояние взглядов на искусство. Академические сцены наравне с воскрешенным нэпом мещанством и легким жанром объявлялись радикальными критиками вроде О. С. Литовского угрозой пролетариату. И потому Литовский требовал безотлагательного вмешательства в театральную жизнь «руководящих органов и, в частности, агитпропа ЦК» («Известия», 1922, 10 сентября).

В этой ситуации было принято решении о продлении зарубежных гастролей МХАТ еще на один сезон. Немирович-Данченко добился его ценой обещания руководству не только «сделать» будущий сезон, но и «наметить реформу театра» (Письма‑4. Т. 3. С. 19).

## **{****60}** 1. И. А. Аксенов[[133]](#endnote-132) «Перикола» «Зрелища», М., 1922, № 8

«Анго» готовили три года. «Периколу» — всего два, но и два года для оффенбаховской оперетты, казалось бы, много — ее очарование в легкости, а долгосрочная работа способна загромоздить пьесу даже у не специалистов по нагромождению, какими всегда были почтенные деятели МХАТ, некогда «буйные сектанты», ныне смиренные блюстители правоверия. Однако о живучести театра в Камергерском так много говорили, о его стремлении обновиться и возродиться ходили такие упорные слухи, В. И. Немирович-Данченко так решительно ставил крест над устаревшей якобы системой переживаний, что невольно возникали некоторые надежды на этот, заранее ославленный боевым, спектакль.

Теперь он показан и можно определенно сказать, что ничего в МХАТ не произошло, по крайней мере — для публики. Может быть, стены академии тряслись от необычайной дерзости Кончаловского[[134]](#endnote-133), пожелавшего дать настоящую живопись вместо раскрашенной фотографии Симова или суррогатных произведений Нивинского, Добужинского, Андреева.

{61} Но живописные постановки в наше время не редкость. Такой живописи, правда, сцена давно не видала: со времени постановки «Дон Жуана» в опере Зимина[[135]](#endnote-134), но при чем здесь новаторство? Ему шесть или семь лет от роду и запоздалое появление этого мастерства только — лишнее доказательство неповоротливости театральной мысли художественников: даже Зимин[[136]](#endnote-135) обогнал.

Лучший момент спектакля? Когда сцена пуста и скучающие актеры не мешают смотреть декорации. Мне кажется, лучше было бы не выпускать вовсе псевдопевцов и псевдокомиков, ограничившись демонстрацией большого и в настоящее время единственного мастерства Кончаловского. Для многих это было бы полезно: выставка его была далеко от центра, не все, кому следовало, ее посетили и кое-кому удалось бы проверить все укрепляющееся ныне мнение, что живопись перестает быть ведущим началом оформления.

В данном случае она сделала что могла: спектакль стал выносим. Но и только — не больше. Даже и в данном случае выдержать полтора часа первого акта было слишком тягостно. А ведь это веселая оперетта. Ведь постановщики помнят Жюдик. А если при их опыте, при их средствах, при их аппарате они не смогли прогнать скуки, непроходимой скуки, истязавшей и зал, и исполнителей, ползавших по сцене, как травленые мухи, то необходимо признать одно: болезнь МХАТ неизлечима, и единственный доступный ему прогресс — это прогресс паралича.

С этой веселой пьесой повторилась история «Товарища Хлестакова»[[137]](#endnote-136): про нее тоже шумели, что она страшно энергична и смешна и как на том историческом представлении, так и на этом зал хранил глубочайшую и невозмутимую мрачность. Кто виноват? Оффенбах? Вряд ли. Актеры? Пожалуй. Их так долго учили владеть веерами, плащами, так настойчиво натаскивали на веселость, что у них, верно, при одном слове «весело» стала появляться зевота. И еще — надо же выбирать людей подходящих (в старину это было связано с понятием амплуа, но МХТ своевременно отменил его). Бакланова[[138]](#endnote-137), может быть, и очень хорошая артистка, но посмотрите на нее в невероятном белом костюме, сооруженном потихоньку от художника (подобная вольность явление заурядное в Камерном академическом, но в МХАТ этого до сих пор не бывало: может быть, это тоже новаторство?). Посмотрите, говорю, и попробуйте поверить, что из-за этой женщины вице-король рискует своим престолом. Не удастся. А если в пьесе «Перикола» Периколы нет, то нет и пьесы. Гримом Лужского[[139]](#endnote-138) не спасешь положение. Его пением — тоже.

Но, может быть, режиссура сделала что-нибудь для успеха спектакля? Ведь {62} она дерзала, на словах, с интервьюерами[[140]](#endnote-139). Очень дерзнула. В первом акте «толпу» посадила на пол и не дала ей двигаться. (Раньше, помните, как ставили «толпу» в Камергерском? Так теперь — наоборот, и хуже.) Решетку в третьем действии поставили так, чтоб комических сцен с посетителями никто не видел (новость — зрительная купюра: публика получает полное количество времени в театре за свои деньги, да ведь время-то деньги тоже). Во втором — поставили дам, а в последнем — солдат и инсургентов [повстанцев — нем.] так, как ставили когда-то хористов в Большом театре (это всюду плохо). В остальном старый художественный шаблон, разросшийся во весь спектакль, как в старости разрастается соединительная ткань организма.

Что же имеем в результате этой попытки омоложения? Потрачено два года времени, и каких года. Истрачено много денег, много материала. Дело должно было оправдать эти расходы. Вероятно, поэтому хотели вести его без риска. Но без риска не бывает выигрыша. И МХАТ проиграл свою ставку. Ему удалось только украситься живописью Кончаловского. Отличная живопись, что и говорить, вопрос в том, на чем эта живопись? В какие веселые краски ни расписывай гроб, он не оживит своего законного квартиранта, и самая задорная музыка не обратит похороны в веселую прогулку. В конце ее — могила: у последней есть одно преимущество: говорят, она выправляет горбатых[[141]](#footnote-4).

## 2. Уриэль <О. С. Литовский>[[142]](#endnote-140) «Наши за границей» «Известия», М., 1922, октябрь

Художественники, отправившиеся в заграничное турне для того, чтобы немного рассеяться и отдохнуть от советских впечатлений, встречают там очень хороший прием как со стороны настоящих иностранцев, так и со стороны русских «иностранцев». Белые эмигрантские газеты полны восторженных отзывов о дядях Ванях, сестрах, о вишневых садах и о проч., оказавшихся весьма пригодными для экспорта. Да это и не удивительно! Ведь все эти Раневские, Лопахины, Серебряковы и другие дяди Вани сидят теперь по Берлинам и тоскуют по своим усадьбам и вишневым садам, по которым теперь гуляют крестьянские ребята.

При таких условиях казалось бы вполне понятным благоговейное отношение эмигрантской интеллигентщины, всех бывших людей к пьесам, к уютным постановкам, которые уносят их в далекое милое прошлое. Ни одного словечка они не должны были проронить! Увы! Наши эмигрантские человеки теперь стали бывшими людьми во всех отношениях. Все полиняло. Нет даже былого внешнего культурного лоска. Вот что пишет рецензент «Голоса России»[[143]](#endnote-141) о случае, имевшем место на представлении пьесы «На дне». Мы позволим себе привести выдержку из рецензии целиком, ибо лучше и даже нарочно не выдумал бы и Горбунов[[144]](#endnote-142).

«Несмотря на известное запрещение входить в зрительный зал после {63} звонка, — пишет рецензент, — публика ломилась в зал и разыскивала свои места уже после того, как был поднят занавес. (Хотел бы я увидеть, как отнеслась бы администрация Художественного театра, если бы такой реприманд [неожиданность — фр.] случился в Москве. Сколько было бы наговорено слов о нашей дикости, некультурности и распущенности. — *Уриэль*.) Дело кончилось, — повествует дальше рецензент, — формальной дракой, с пощечинами <…> Только возмущение иностранцев, предложивших дравшимся русским прекратить безобразие и напомнивших им, что они находятся в культурной Европе, успокоило наших милых соотечественников».

Рецензия кончается следующими меланхолическими строками: «Вероятно, в Москве зрители, красноармейцы и рабочие, ведут себя много приличнее русских эмигрантов из Курфюрстендама»[[145]](#endnote-143).

Что верно, то верно!

## 3. Н. Эфрос На театрах. «Чайка» и «Сверчок». (Десять лет Первой студии) «Театр и музыка», М., 1923, № 4 (17)

У Художественного театра есть эмблема, окруженная теперь уже всемирною популярностью, в России, в Европе, за океаном, — чайка.

У Первой студии Художественного театра такой общепризнанной, так сказать — канонизированной эмблемы — нет. Ею с полным основанием {64} мог бы быть — сверчок.

Конечно, диккенсовским «Сверчком на печи» отнюдь не исчерпывается право студии на внимание и признание, но выражается в нем вся сложность и значительность ее сценического творчества. У студии — кипучее настоящее и напряженная устремленность в будущее, к все новым свершениям. Было бы злым ей комплиментом сказать, что высшая ее вершина — в сравнительно отдаленном, уже становящемся историею прошлом. Но ведь и чеховской «Чайкой» никоим образом не исчерпывается Художественный театр, и были за его двадцать четыре года такие моменты, такие сценические создания, которые по своей художественной важности не уступали спектаклю 17 декабря 1898 г., в котором театр Станиславского и Немировича-Данченко впервые показал себя осуществителем чеховских драматических замыслов и методов. И однако, первая ассоциация со словами «Художественный театр» — непременно, неизбежно «Чайка», не какой-нибудь другой спектакль. Потому что им, этим спектаклем, с одной стороны, был заложен прочнейший фундамент любви к этому театру и громадной, выросшей теперь в мировую, популярности и признанности. А с другой стороны, ни в чем другом так ярко, так отчетливо и так пленительно не выразился один из обликов театра.

Совершенно так же, только в уменьшенных пропорциях, — и относительно «Сверчка», относительно его роли в молодой жизни Первой студии. Ее работа — не по прямой и ровной линии. Она — с переломами, со сменами «курса». Студия «Эрика XIV», еще больше — «Архангела Михаила»[[146]](#endnote-144), мало похожа на студию «Сверчка на печи». Несмотря даже на то, что личный состав спектаклей имеет много общего, и первый герой всех трех — тот же[[147]](#endnote-145). Но в «Сверчке», сыгранном во второй год жизни студии, чрезвычайно ярко и так же увлекательно, в громадной силе очаровательности, выразился начальный лик этой юной сценической организации, выросшей из гениальной тоски Станиславского по новому театральному искусству. До «Сверчка» студия была надеждою, для одних достаточно несомненною, для других — спорною, шаткою, для третьих же — и просто облыжною. После «Сверчка» студия стала осуществлением, для всех бесспорным, очевидным. А в связи с таким характером спектакля, продержавшегося затем во все последующие девять лет, не заслоненного спектаклями совсем иного, более сложного стиля, — было завоевание широких общественных симпатий, их надежное закрепление.

Так рисуется мне большая аналогия в роли, в значении «Чайки» и «Сверчка» в судьбах Художественного театра и его Первой студии. Студия может все дальше уходить в своем творчестве от «Сверчка», от его принципов, его задач и его методов, от характера и стиля этого спектакля. И все-таки «Сверчок» не забудется ни в самой студии, ни в широком ее окружении. Он был первым и блестящим оправданием ее бытия и полновесным доказательством, что Станиславский мечтал и тосковал не напрасно, что казавшееся некоторым бесплотною и беспочвенною фантазиею заключало в себе всю полноту реальности.

Все мы, театралы постарше, хорошо помним, как, в какой моральной обстановке возникала эта студия; теперь вот уже юбилярша. Помним и предшествовавшую попытку студийного образования, кончившуюся разрывом между ее зачинателями, очень быстро отцветшую и влившую немалую {65} горечь в энтузиазм Станиславского[[148]](#endnote-146). Прошло несколько лет, — и тот же неугомонный энтузиаст и мечтатель, никогда не довольный тем, что уже сделано, стал робко заводить новую студию, теперешнюю Первую студию, застенчиво оглядываясь на скептиков и иронизирующих вокруг него. У Станиславского уже сложилась его «система», некоторый теоретический и практический кодекс актерского искусства, отталкивающегося от рутины, от всяческого трафарета и ищущего своих истоков в искренности сценического переживания, в наибольшем приближении, прежде всего — психологическом, к правде жизни. «Система» гораздо сложнее сейчас сделанного ее краткого, упрощенного обозначения. Но первая ее предпосылка и наиболее внятно звучащая ее нота — такие. Это было лишь углубление принципа, с которым начал жить Художественный театр. И в театре «систему» приняли. Но сам Станиславский считал, что актерский материал его театра, уже имевшего более чем десятилетнее прошлое и неизбежные при этом навыки, освященные большим успехом, не может быть достаточно гибким для полного и беззаветного следования этой «системе». Для того было нужно «собрание верующих в религию Станиславского», как выразился однажды М. А. Чехов. И таким максимально гибким аппаратом рисовалась ему студия, частью — школа, частью — лаборатория, а может быть, в грядущем, — и театр.

Всякая театральная студия непременно стремится стать театром. Это заложено, должно быть, в ее природе. Во всяком случае, это — психологическая неизбежность. Так не могло не быть и в студии Станиславского. И в ней были необходимые для осуществления этого элементы — и горячая увлеченность, и энергия, и способность к систематической работе, и даровитость, без которой все другое — мертво. Болеславскому[[149]](#endnote-147), молодому актеру, так счастливо заявившему о себе в роли Беляева («Месяц в деревне»), принадлежала инициатива; бродившую в коллективном мозгу студии мысль он оформил, — мысль о цельном студийном спектакле, о первой пробе на этом манящем пути превращения в театр. Под руководством Болеславского и под призором старших стали готовить «Гибель “Надежды”». Десять лет назад, 28 января 1913 г. собрали очень небольшую публику, почти все — из своих или близких, и показали результат пробы.

Отчетливо помню этот закрытый, в полной мере — лишь пробный спектакль, в тесном зале при каком-то кинотеатре на Тверской[[150]](#endnote-148). Лишь узенькая полоска сукна отделяла зрителей от сцены, поразившей отсутствием подмостков, «будки», рампы, всяких привычных принадлежностей «настоящего» театра. Спектакль как бы вдвигался в толщу зрителей, сплетался с ним в одно. Это давало предчувствовать стиль спектакля. Предчувствие вполне оправдалось.

Что особенно отличало этот первый спектакль Первой студии — чрезвычайная приближенность к жизни, простота, искренняя безыскусственность, так сказать, — театральность. Здесь не место заводить принципиальный спор о том, в какой мере такая театральность разрушала или укрепляла подлинную природу театра. Несомненно одно — спектакль студийцев произвел очень сильное впечатление. С ним не спорили — его принимали. Свидетельствую это и по личному внутреннему опыту, и по всему тому, что знаю о впечатлениях других, бывших на пробе или на устроенном 4 февраля открытом {66} спектакле «Гибели “Надежды”», в том же крохотном помещении. Такое впечатление создавалось одинаково и чрезвычайною искренностью, «пережитостью» исполнения, и тою, ясно ощущающеюся атмосферою увлеченности, какая обволакивала всю эту молодую работу, технически еще ученическую, но уже с отчетливыми следами подлинного художества и яркой даровитости некоторых отдельных актерских индивидуальностей. В тот начальный спектакль поразил, между прочим, юноша Чехов, игравший дряхлого старика[[151]](#endnote-149), и зацвела впервые надежда на новую большую актерскую силу в русском театре.

Так был сделан первый шаг. Он заинтересовал, заставил о себе и о сделавших его говорить. Он разбудил надежды. Стали ждать продолжений, чтобы на них проверить, в какой мере не случайны впечатления от первого спектакля этой студии. Чтобы быть вполне искренним в этих беглых воспоминаниях, должен сказать, рискуя нарушить их юбилейный стиль, что второй спектакль, сыгранный студийцами 28 октября того же года — режиссированный Е. Б. Вахтанговым «Праздник мира» Гауптмана — принес некоторое разочарование. Многое было интересно, и в режиссерском, и в актерском смысле, и вся метода была та же. Но спектакль оставил впечатление, может быть, и тяжелое, но не сильное, не яркое, не радующее. И хотя стремились подмешать мистической жути, она не окрашивала резкого натурализма. Кто пробовал сличить спектакль с воспоминанием о «Микаэле Крамере»[[152]](#endnote-150) в Художественном театре — должен был признать, что сравнение слишком невыгодно для студии, никак она не может его выдержать. Может быть, на ошибку толкал и сам характер пьесы, но ошибка была несомненная, и чувствовалась беспомощность совладать с задачею.

Самую полную реабилитацию дал студии следующий, третий ее спектакль. Наступил вечер 7 ноября 1914 г., вечер, о котором всегда будут взволнованно вспоминать в студии. Сыграли «Сверчок на печи», по сценарию, сделанному Б. М. Сушкевичем[[153]](#endnote-151), который был и режиссером спектакля вместе с Л. А. Сулержицким[[154]](#endnote-152). Его имя не значилось на программе. Но кто же из близких к студии и Художественному театру не знает, как громадно было участие «Сулера» в этой постановке, давшей студии настоящую славу, кто не знает, сколько труда, еще больше — души, подлинных вдохновений вложил этот замечательный человек в постановку диккенсовской сказки, такой родной и по своим тонам, и по своей, если годится тут это слово «идеологии», к любвеобильной и богатой нежным юмором натуре Сулержицкого.

{67} Все те качества, которые увлекали в дебютном спектакле студии, тут проступили с увеличенной силою и прелестью, и так же проступила даровитость студии, ее коллектива и отдельных ее участников. Я не припомню спектакля, который бы так взволновал, так растрогал, смело говорю, умилил. Такое впечатление началось с первых же минут спектакля, с его «пролога», донесшегося в зрительный зал из глубокой тьмы, лишь кое-где прорезывавшейся фантастическими пятнышками дрожащего света. Оно держалось, не падая, до конца, до последних мгновений спектакля, где так гармонично слились авторский замысел, режиссерская постановка, актерское исполнение. И никто не рассуждал о принципах постановки, — все непосредственно отдавались ее прелести. Лучшее свидетельство подлинной художественной ценности. Когда становишься лицом к лицу с такою [ценностью], да еще в театре, — нет охоты теоретизировать, подводить своды принципиальных эстетических рассуждений. Здание и так стоит слишком крепко; сценическое создание побеждает самим фактом своего существования… И уже на завтра по Москве пошел говор о замечательном спектакле, данном юными питомцами Станиславского.

Может быть, это принципиально и нехорошо, недостаточно глубокомысленно говорить о театральной наивности или старомодности, но я в спектакле прежде всего люблю отдельные хорошие исполнения. Я знаю, они еще не делают спектакля. Но я еще больше знаю, что без них уж наверное нет настоящего театрального спектакля. На этом староверстве стою. Поэтому меня в «Сверчке», хотя я вполне ценил всю его стройную, душевную и объединенную совокупность, особенно обрадовали три отдельных исполнения: Чехова — игрушечника Калеба, умевшего показать всю захватывающую трогательность этого «нищего духом» старика, придать ему, при всей строгой жизненной правде и неприкрашенности, романтическое осенение; Вахтангова — Текльтона, самого «диккенсовского» из всех персонажей этого тонко-стильного спектакля, и Дурасовой — «малютки», в финальных сценах поднявшейся до громадного лиризма, захватывающего. Это была не сентиментальность, — это был чистейший и благороднейшей воды лиризм и тонкое выражение себя через роль. В дальнейшей жизни студии Дурасова как-то ушла в тень. Я не знаю, почему так случилось. Но и теперь, после девяти лет, я продолжаю думать, что я возложил тогда в мыслях своих большие надежды на эту юную актрису не напрасно, что живет в ней подлинное дарование. И хочу верить, {68} что оно еще сумеет пробиться и снова убедительно заявить о себе в каком-то будущем спектакле. Называя лишь трех, я вовсе не хочу тем обозначать, что другие были неудачны. Но эти трое и тогда, на первых спектаклях «Сверчка», особенно обрадовали, и до сих пор особенно ярко и отчетливо живут в моей памяти. Я люблю возвращаться воспоминанием к этим специфическим фигурам и не могу их выключить из настоящего юбилейного воспоминания.

Я пишу здесь не какую-то исчерпывающую летопись десяти годов Первой студии. Поэтому на мне не лежит обязанность останавливаться или даже упоминать каждый из тринадцати, кажется, спектаклей, составляющих баланс этого десятилетия. Отмечу лишь то, что или особенно удачно, или, на мое понимание общего смысла жизни студии в ее последовательном раскрытии, особенно характерно. Среди удач, конечно, — «Потоп», показанный в конце 1915 г., отлично срежиссированный Е. Б. Вахтанговым, с большою находчивостью и остротою, и отлично сыгранный в некоторых ролях. Очень давно не видал я этого спектакля, до сих пор остающегося в репертуаре студии, переигранного ею около 400 раз (кстати, «Сверчок» сыграли свыше 500 раз), и не знаю, какое впечатление дает он теперь. Тогда, поначалу, впечатление было яркое, сильное, волнующее. Большим успехом студии была и сыгранная два года спустя (в январе 1918 г.) шекспировская «Двенадцатая ночь», режиссированная Б. М. Сушкевичем, при очень большом участии в работе К. С. Станиславского, которому, если не ошибаюсь, принадлежала и самая метода декорационной постановки, отличавшаяся большою упрощенностью при полной выразительности.

Студия была уже на переломе. Студия «Сверчка», студия возможно полного приближения к реальной жизни и простоте переставала удовлетворять водителей и главных участников работы. Тревожили, увлекали иные задачи, была уже тяга к широким обобщениям, к спектаклю символическому, к отрыву от жизненной конкретности. Так обозначался новый лик Первой студии, так определялось художественное устремление одного из первых и самых даровитых в ней Вахтангова. Это нашло первое, и мало удачное, выражение в попытке поставить ибсеновского «Росмерсхольма», с которым раньше уже потерпел крушение Художественный театр. Актеры Художественного театра не чувствовали стиля этой драмы, или не находили в себе сил для надлежащего его сценического осуществления. Студия этот стиль чувствовала, и думалось ей, что нужные силы в себе найдет. Для подкрепления были привлечены некоторые актеры Художественного театра, но и подмога не помогла. Можно очень интересно комментировать этот спектакль, но через то не сделаешь его интересным. И, кажется, ни одна пьеса репертуара студии не игралась так мало, как «Росмерсхольм», не добравшийся и до двадцати представлений.

Но неудача не разочаровала в самом «курсе», в новых сценических увлечениях. Напротив, толкнула на шаги еще более смелые, потому что — необычные.

С этого пути студия уже не сходила, во всяком случае — вплоть до «Героя», которого, когда пишу эти строки, еще не знаю в передаче студии. Шагами на этом пути последовательно были «Дочь Иорио», сыгранная в 1919 г., «Балладина», сыгранная в 1920 г., «Эрик XIV», сыгранный в марте 1921 г., и «Архангел Михаил», показанный на публичных {69} генеральных репетициях летом 1922 г., до публичных спектаклей, кажется, так и не дошедший.

Во всех этих постановках, хотя и многим различествующих, в разную меру успешных, основная линия — та же, наджизненная, надреальная, если можно так выразиться; то же стремление прорваться к каким-то высшим тайнам бытия, и мира, и человека, отразить какое-то новое мироощущение. Задача большая, и как посметь сказать, что она — не для театра, что ему сюда пути заказаны…

Но пока студия на этом, правда и много более трудном, пути не имела таких полных, прекрасных достижений, как на пути предшествующем. Тут еще не было у нее своего «Сверчка», где пленяла именно эта полная гармония между целями и их существованиями, где оба уровня совпадали.

Но если новая задача еще не была разрешена полностью и в художественной безупречности, то самая ее постановка — крупный, важный факт в жизни студии, говорит об ее настроенности для будущего. И может быть, кто-нибудь, делясь воспоминаниями о втором десятилетии, будет об одном из его достижений говорить так же восторженно, как вот я сейчас говорил о милом студийном «Сверчке на печи».

От всей души желаю этого студии. Сделав многое, она сделает еще больше.

## 4. Х. Херсонский[[155]](#endnote-153) Театр и искусство. Л. Сулержицкий, Е. Вахтангов, М. Чехов «Известия», М., 1923, 2 февраля

Первая студия МХАТ за десять лет своей работы ярко раскрыла несколько крупных артистов. За этот период — с 28 января 1913 г. — во главе ее стояли два ближайших художественных наследника К. С. Станиславского -Леопольд Антонович Сулержицкий и Евгений Багратионович Вахтангов. Обоих смерть унесла в расцвете их крупных артистических индивидуальностей. Первый был вдохновителем студии в ее первые годы, и до сих пор артисты считают его душой своего коллектива. Оставаясь малозаметным Для широкой публики, он был внутри студии ее первым и центральным человеком, сердцем и мозгом всей работы. А в ту пору именно возвышенная человечность, углубленная личность, горячее и чуткое сердце были для студии главным побуждением в ее художественных исканиях.

Второй — молодой, гениальный режиссер и актер Вахтангов поднялся яркой мощью своего таланта в последние годы. Он стал новым вождем студии на рубеже ее последующих значительных художественных сдвигов и прекрасных достижений. Он явился основателем целой режиссерской эпохи вообще в театре; и замечательно, что оба старших мастера русского театра, столь противоположные, Станиславский и Мейерхольд, — оба называли Вахтангова надеждой русской сцены, ее прекрасного будущего. Под его влиянием заколебались и сдвинулись традиции дряхлеющей громады всего {70} Художественного театра. «Старики» пошли за молодыми. И руководители, и самые старые артисты МХАТ, которые уже давно имели право на заслуженное удовлетворение своим прошлым, задумали коренную реформу своего театра. На рубеже своего 25‑летия они вновь заговорили о неудовлетворении, о новых попытках и исканиях. Почувствовав раздел между своим прошлым и новой пришедшей эпохой, они поставили открыто вопрос «быть или не быть» новому современному Художественному театру на его прежних глубоких корнях. Вопрос о новых настроениях, формах, о театре трагедии и современного революционного духовного подъема жизни. Вахтангов был новым инициатором и вождем.

Для нас этот сдвиг особенно ценен. В нем попытка общественного значения, необходимого перелома художественной культуры.

За то же время в труппе студии интересную непрерывающуюся работу и возрастающие достижения сделал целый ряд режиссеров и актеров. Следует выделить Б. М. Сушкевича, теперешнего руководителя студии, работающего в ней с основания. Но на первое место не только в студии, но и среди всех московских артистов выдвинулся за это время исключительный талант.

М. А. ЧЕХОВ

Сделанные им роли составляют самую яркую галерею актерских достижений в репертуаре Москвы.

Глубоко волнуется несчастный старик Калеб в «Сверчке». Поднимается от смешного до великого, от маленького, подленького человечка до глубокой трагичности тип Фрезера в «Потопе». Вырастает в образ жуткой силы больной и несчастный Эрик XIV. Появляется на нашей сцене изумительный Хлестаков — дурачок, опрокидывающий всем известные трафареты «Ревизора». Гениальный Гоголь оживает с поразительной новой силой в мастерстве Чехова.

Так же и в других ролях. Мастер Петр в «Архангеле Михаиле», Мальволио в «Двенадцатой ночи» и др., — всюду Чехов с той же силой замечателен теми же основными чертами. Во внешних приемах это чудесный необыкновенный эксцентрик, все время неожиданный и импровизирующий, тонкий мастер во всех деталях, делающий из каждой, даже обыкновенной, фразы целое кружево блестящих трюков. В то же время М. Чехов во внутреннем оправдании своих ролей во всех деталях достигает поразительного, глубоко потрясающего психологизма. Многие страницы его актерской партитуры можно {71} поставить рядом со страницами Достоевского в литературе.

Во всех ролях, — и комических, и сентиментальных, и драматических, — М. Чехов поднимается до степени трагичности. Все его герои, — и смешные, и жалкие, и отталкивающие, — становятся обобщающими могучими образами, к которым он неизбежно склоняет наше сочувствие.

Чехова, по старому актерскому амплуа, нужно определить как неврастеника и характерного актера. И в то же время он — единственный на нашей сцене изумляющий эксцентрик-буфф. Он соединяет мастерство внешних парадоксальных изобретений актерской техники с ярким психологическим углублением внутреннего оправдания.

М. Чехов — третье имя студии, которым она живет сегодня.

Юбилейный вечер 28 января, в сущности, был двумя Эрика и Мальволио[[156]](#endnote-154).

В целом, Первая студия явилась вторым поколением МХАТ не только в художественном методе, но и в классово-общественной основе. Художественный театр был выразителем русской интеллигенции в ее периоде сумеречного упадка с уклоном к примитивным национальным мотивам. Последующая ступень в истории русской интеллигенции принесла изощрение, утонченность изысканного эстетизма с уклоном в сторону западноевропейского модернизма. В этом смысле наиболее характерны последние постановки студии: «Эрик XIV», «Архангел Михаил».

Эти же черты определяют и облик отдельных индивидуальностей, составляющих лицо студии.

## 5. Эм. Бескин[[157]](#endnote-155) Случившееся в театре. (Летопись шестая) «Эхо», М., 1923, № 7

Новая постановка в Художественном театре или его студиях — всегда театральное «событие». По темпу своей работы этот театр и его студии исключительно медлительны. Год, а то и годы идут на каждое новое название в его афише. Достаточно указать хотя бы на Вторую студию, которая за пять революционных лет добавила к своему репертуару только инсценировку толстовской «Сказки об Иване-дураке». Не лучше, впрочем, и в самой метрополии — за те же пять лет там поставили вновь только два спектакля — «Мадам Анго» и «Периколу».

Но кроме срока ожидания продукция Художественного театра возбуждает сейчас интерес и другим ожиданием:

— Ну как? Неужели все по-старому?

Всем ясно, что совсем по-старому быть не может:

— Что же изменилось?

О расслоении в недрах Художественного театра известно и за стенами его. Это не секрет и для зрителя. Недавно опубликованная в «Известиях» декларативная беседа с Вл. Ив. Немировичем-Данченко подтвердила, что в Художественном театре идет определенно процесс «смены вех»[[158]](#endnote-156).

{72} Из отдельных группировок его работников можно наметить несколько уже четко проявившихся. Далеко оторвавшаяся, но все же сохраняющая связь Третья студия (покойный Вахтангов, «Турандот»), — на одном конце. На другом, обратно, — наиболее консервативная, наиболее академическая группа «основников» — Станиславский, Качалов, Москвин, Германова[[159]](#endnote-157) и др. Они сейчас «в нетях», гастролируют по Западной Европе и Америке, демонстрируя все тех же «Трех сестер», «Дядю Ваню», «Вишневый сад» и проч. Даже внешне — эмигрантские круги, весьма торжественно встретившие старых дореволюционных знакомцев, Гаевых, Раневских, Лопахиных, Вершининых, Епиходовых, когда прошла «радость первого свидания», с тяжелым вздохом обратились к «многоуважаемому шкафу»:

«Новое возрождение, — пишут парижские “Последние новости”, — наступит тогда, когда мы сумеем взглянуть на “Вишневый сад” так, как мы смотрим на любое произведение искусства, и этому новому взгляду должна будет отвечать и новая постановка. Что сказать о постановке ее в Художественном театре, что прибавить нового? Несколько скорбных слов из того же “Вишневого сада”: “Как ты постарел, как ты подурнел”. Кончилась старая Россия, прошла пора многих пьес и постановок»[[160]](#endnote-158).

В центре — группа «сменовеховцев» с Вл. Ив. Немировичем-Данченко. Группа, — пересматривающая и переоценивающая «художественные» традиции в плане спайки и соответствия политической «смене вех». Быть может, ими и недостаточно четко осознается это единство процесса, но тем не менее это так. Они не приемлют Чехова в тонах «вчерашнего» {73} его «переживания». Они ищут другого темпа, другого ритма от впечатлений «сегодняшних», современных. Этой группе уже «созвучит» какая-то радость, а не нытье. Достаточно сказать для характеристики разрыва с прежними настроениями, что она репетирует сейчас Аристофана («Лизистрата») с его почти физиологическим криком избыточного здоровья, с его солнечными бросками, и что художником спектакля является весьма «левый» Ис. Рабинович.

Интересно еще отметить раскол зарубежной группы «художественников». В то время как одна часть, закончив гастроли в странах Антанты, направила свои стопы в «царство долларов», Северную Америку, другая часть, с Масалитиновым[[161]](#endnote-159) и Германовой во главе, осела в Берлине и в берлинской прессе декларировала некий манифест. Манифест этот, подчеркнув связь с «предками» (такова уже традиция), говорит о том, что берлинская группа не находит возможным вернуться в Россию с пустыми руками, с тем же старым репертуаром и старыми формами. Она намечает к постановке пьесы Тагора, Блока и других, ставит, между прочим, заново «Вишневый сад», но не как спектакль настроений, а как отзвучавшую картину прошлого — «так жили».

В такой атмосфере социологического и психологического «сдвига» родился и «Герой» Синга, поставленный на днях в Первой студии Художественного театра[[162]](#endnote-160). Уж одно появление этой пьесы на репертуаре чрезвычайно характерно. Вряд ли могла бы она раньше «увидеть свет рампы» Художественного театра, даже в его молодой части. Автор-ирландец с большой дозой едкого остроумия ставит вопрос о мещанском культе «героев», весьма ядовитым смехом вскрывая всю лживость этого культа, все религиозное фарисейство его и всю условность «законов божьих» вокруг него. Вероятно, потребовалась немалая переоценка прежних «Сверчков», чтобы дойти до «Героя».

Но груз прежних традиций, увы, еще очень силен в Первой студии. Стремясь отойти от старых «грамматических форм» и видоизменяя их во внешнем, театр, сам того не замечая, все же остается во власти их. Постановка, в целом, вместо остроты авторской мысли подчеркивает ее жанровый, бытовой парадокс, то есть, по существу, убивает автора. В красочном разрешении декораций, костюма и грима много грубой подчеркнутой физиологичности[[163]](#endnote-161). В пестроте — много жиру, акварельного навару. В попытке гротеска — «добрый старый» немецкий юмор типа «Lustige Blatter» [«Веселые страницы» — нем.] или, в лучшем случае, мюнхенской «Jugend» [«Юность» — нем.]. Если говорить о стиле — столпотворение вавилонское, полное смешение. Тут и робкий намек на конструктивную площадку и изломанный пол Мейерхольда, и анатомический грим *старого* Художественного театра, и яркий лоскуток бакстовского костюма, и что-то от импрессионистской деформации, и от «красивенькой» иллюминации «Союза художников»[[164]](#endnote-162). Как в ноевом ковчеге — всех тварей по паре. И оттого спектакль не заостряет внимания в той мере, в какой пьеса этого требует, а, наоборот, утомляет каким-то жирком, какой-то упрощенной анекдотичностью и чисто иллюстративной «эффектностью» (быстро приедающейся) вместо того, чтоб создать единую органическую конструкцию, вытекающую из существа пьесы. Театр не углубил авторской иронии и смеха, а рассеял их по поверхности живописной «картины», дал не отточенную до трагедии буффонаду о «героях», а иллюстрированную и добродушную (и тем самым и анекдотически-вульгаризованную) шутку о некоем «герое». <…>[[165]](#endnote-163)

## **{****74}** 6. Пир <псевдоним не раскрыт> Вторая студия МХАТ. «Разбойники» «Зрелища», М., 1923, № 28

Постепенно, лавина за лавиной, откалываются от ледяного полюса МХТ его студии и скользят по увлекательному пути жизнеспособного и дышащего полной грудью искусства.

«Герой» — был почти героическим поползновением Первой студии. И, наконец, незыблемый оплот деликатной стилизации и сверхинтеллигентности (Гиппиус плюс Андреев плюс Сологуб)[[166]](#endnote-164), Вторая студия с размаху оторвалась от родимой ветки МХТ и дерзнула.

И вот тут-то и ясно определяется *суррогатность* того, что дают академические отпрыски даже при всех благих и *искренних их начинаниях*. Конечно, очень трогательно и искренне это нарушение всех мирискусстнических и био-эфроссовских традиций, но, как всякое сменовеховство, *эта смена вех налаживается с большими трудностями* и пока не совсем удачно.

Элементы левизны в «Разбойниках»[[167]](#endnote-165) как будто есть. И приспособление текста, и пластическая игра взамен трафаретных натуральных «как в жизни» или «стилизованных» мизансцен, и, наконец, так называемый конструктивизм декораций. И если начать с пьесы, то, конечно, юношеский революционный романтизм Шиллера искупает Сологуба.

«Разбойники» запечатлелись в русской литературе, последовательно зажигая Пушкина, Лермонтова, Достоевского (Карамазовы) и многих рангом пониже.

Никакого кощунства в превращении шиллеровской прозы в белый стих (и вполне *звучащий* белый стих) нет. Возможно, если бы «Разбойники» были написаны в то время, когда создавались «Фиеско» и «Карлос», — и они были бы написаны белым стихом[[168]](#endnote-166). Но в тексте Антокольского[[169]](#endnote-167) есть неприятный и ненужный в этой его передаче выпад.

Когда Шпигельберг говорит о тракторах, а вслед затем никаких дальнейших умышленных антокольских анахронизмов нет, то и шпигельберговская реплика ни к чему.

Анахронизмы, конечно, могут быть, и тогда они должны проходить через всю пьесу, а раз этого нет, то и не нужно шпигельберговских тракторов.

В самой читке ролей обнаружилась та плохая услуга, которую оказал переводчик {75} актерам белым стихом. Трафаретная читка, по знакам препинания, уныло шаблонная, принятая, как правило, читка белых стихов в МХТ — только утомляла.

Карла Моора привычно играют так называемые могикане с рычанием, одышкой, втягиванием головы в плечи, мотанием головой и прочими конечностями. Прудкин[[170]](#endnote-168) молодой, настоящий Моор с широким темпераментом и свежестью, крепкий, настоящий актер, не заласканный аплодисментами ценителей старых академических традиций.

Франц у Баталова[[171]](#endnote-169) не трафаретный злодей, а язвительный, неудачливый атеист, убежденный ненавистник, имеющий все права мести природе.

При наличии Карла и Франца можно было осуществить постановку в правильном плане. Однако здесь давала себя чувствовать «природная» закваска, по-видимому, основательно отравившая Вторую студию.

Совершенно беспомощна и слаба, рядом с Карлом и Францем, Амалия (Молчанова)[[172]](#endnote-170).

Как ни была бы бесцветна сама по себе роль благородного отца, но можно ее сделать хотя бы не фальшивой, не режущей ухо и глаз[[173]](#endnote-171). Из всех сцен с остальными участниками интересно сделана сцена с патером, вообще же все разбойники крайне однообразны.

Финал с выходом за рампу недостаточно подчеркнут, может быть, еще и потому, что он захватывает только Карла Моора, остальные же, включая мирно лежащих покойников, ничем не отражают *конца пьесы «Разбойники»* и завершающего его *конца спектакля актеров*, игравших пьесу «Разбойники».

Теперь о декорациях[[174]](#endnote-172). Конструктивизм докатился до студий в тех соглашательских (пользуюсь политическим термином) формах, которые не слишком бы ужаснули благопристойного зрителя МХТ. В данном случае здесь все путано, затемнено и затруднено для актеров. Это кустарный, провинциальный конструктивизм, и лучше, если бы его не было. Так же надуманны и кустарны костюмы. И вообще еще не пришло то время, когда студии отойдут от наиболее застарелых и хронических декоративных принципов МХТ даже в их *левых поползновениях*. До этого времени будут продолжаться попытки сделать нечто *под левых*, а не сделать нечто *от левых*.

Но, во всяком случае, «Разбойники» — это отрыв от унылых традиций и, может быть, погребение старых методов Второй студии.

Почин отрыва заслуживает поддержки.

## 7. Виктор Эрманс[[175]](#endnote-173) «Разбойники» «Театр и музыка», М., 1923, № 7

Вторая студия МХАТ.

Отцы и дети.

МХАТ и Студии.

Отцы еще только *говорят* о пересмотре традиций и путей, а дети уже смело *ринулись* «на великий пролом».

Результаты налицо: Первая студия показала «Героя», а Вторая — «Разбойников».

Юношеский романтизм Шиллера, его «Разбойники», снова — в который раз? — привлекли внимание постановщиков {76} театров, наших и западных.

В Берлине «Разбойники» идут в постановке Рейнхардта с Александром Моисси в роли Франца, у нас, в Москве, их ставят кроме Второй студии в Малом театре[[176]](#endnote-174).

«Разбойники» — мелодрама, романтика. О, наша юность, о, наша первая любовь, наше увлечение романтизмом!

Вспоминаются…

Черный плащ Чайльд-Гарольда, баллада Жуковского, шлем Руслана, романцеро трубадуров, фантастика германцев, рыцарь без страха и упрека, покоряющий «кавалеров» и пленяющий «дам»…

В России *в последний раз* вспыхнул романтизм в лице Максима Горького, в его «чиже, который лгал», в его «Настях и Терезах»[[177]](#endnote-175).

В наши дни, как не раз уже бывало в литературах народов, романтизм объявлен «вне закона».

Вторая студия в своей постановке «Разбойников» применила к шиллеровскому романтизму способ «омолаживания», от которого он приблизился к неоромантизму. До сего времени мы имели альянсы: Софокл — Шершеневич, Дюма — Бебутов, Кроммелинк — Аксенов. Теперь к ним прибавился еще один — Шиллер — Антокольский[[178]](#endnote-176).

Сидевший рядом со мной «старовер» недовольно ворчал: «Купил билет на Шиллера, а смотреть приходится Антокольского…»

Но что делать, милый «старый театрал», если проза «адвоката человечества» порядком устарела для наших дней, а белые стихи «дерзновенного» Антокольского целиком от них.

Вторая студия, для которой «Разбойники» — символ новой творческой жизни, не могла, конечно, «свято и нерушимо» сохранить текст Шиллера, ибо различны наши с ним пути.

Шиллер звал к Веймару, мечтал об эстетическом воспитании, а мы давно похоронили все это по первому разряду.

Партитура спектакля героическая, вагнеровская. Но так как Вагнер[[179]](#endnote-177) далеко не всякому певцу по плечу, то и «Разбойники» некоторых исполнителей заставили форсировать звук. Все же среди актерских передач весьма много ценного и интересного. Франц — Баталов. Яркий, волнующий, запоминающийся образ. Это не шаблонный злодей, которым «закормили» нас за минувшие годы до тошноты «Адельгеймы»[[180]](#endnote-178) всех рангов, а ненавистник, бросающий вызов природе и хозяину времен.

Много молодости и непосредственности у Прудкина — Карла.

Талантливой Молчановой трудно играть Амалию. Особенно в плане отчетного {77} спектакля — под героиню, под Жанну Д’Арк.

Замечательно сделан и подан Швейцер Судаковым[[181]](#endnote-179).

Очень хорош гротескный патер Азарина[[182]](#endnote-180).

Конструктивизм Юстицкого — первичного типа, декоративный, якуловский[[183]](#endnote-181), родственный Камерному театру.

В общем, *большой спектакль*, о котором в «формальной» рецензии *всего* не скажешь.

## 8. Самуил Марголин[[184]](#endnote-182) Патетическая комедия. (Аристофан. «Лизистрата». В Музыкальной студии МХТ) «Театр и музыка», М., 1923, № 28

Об Аристофане в МХТ еще нельзя писать, оттого что спектакль о «Лизистрате» еще не закончен, оттого что он показывался в еще недоработанном виде, оттого что его официальный смотр назначен на осень. Не осмеливаюсь и приступать к критической оценке и к критическому анализу спектакля, откладывая ее до срока завершения работы над «Лизистратой». Но поскольку я был счастлив видеть последнюю генеральную репетицию «Лизистраты» и поскольку я способен ощущать радость театра, я должен подчиниться какой-то своей непреодолимой внутренней необходимости рассказать о своих непосредственных впечатлениях о «Лизистрате». Вот появился в МХТ художник Исаак Рабинович[[185]](#endnote-183) и завертел с собою всю сцену, и так, что весь МХТ, уложившийся за 25 лет своего существования в крепкие традиции и нормы, *сдвинулся с места* и закружился в стремительном темпе жизнерадостного бытия. Вертись, вертись, сценическая площадь, вертись, вертись, театр, ибо вертится и земля, и луна вокруг солнца.

Ибо вертятся — жизнь, эпоха, столетия в своем увлеченном беге событий.

В каком спектакле мы пьем жизнь, как чашу огненной радости? В каком спектакле мы видим небо, оттого что мы ликуем на земле?

После «Турандот»[[186]](#endnote-184) мы никогда в театре не были больше *пьяны*, ибо нигде мы не пили ни единого глотка вина. Но «Лизистрата» нас *опьяняет*. Ах, как чудесно жить, жить, жить, припадать к цветам, дышать простором, бросаться в морские пены, любить любовь и никогда не задумываться о смерти, которой нет, оттого что есть только *жизнь* и *бессмертие*. Но мы *пьяны* от «Лизистраты», *пьяны* тем безумным хмелем жизни, который нас заражает так, что мы готовы неистовствовать от одного сознания, что мы живем.

«Лизистрата» — огромный спектакль по своей динамичности, насыщенности, по своему темпераменту и по своему артистизму, но больше всего по своему патетизму. Вот наконец после 30 постановок московского театра в 1922 – 1923 гг. спектакль, который оказывается *событием*, оттого что он ведет театр и указывает театру путь чрез эксцентриаду и буффонаду *к патетизму*.

{78} Патетизм в комедии — в пантеизме[[187]](#endnote-185) мужчин-героев и женщин-героинь; патетизм в трагедии — в пафосе сердца всех дерущихся на шпагах со стихиями, как равные с равными им силами.

«Лизистрата» патетична оттого, что здесь *здоровьем бытия воспламенены* все участники действа, оттого что здесь кровь и огонь в жилах, в нервах, в чувствах.

Патетическая комедия — всегда героическая комедия, но она приходит в театр лишь чрез буффонаду и эксцентрические представления.

Вот отчего так существенно, важно, что до «Лизистраты» в московском театре этого года работали над «Укрощением строптивой», и над «Доходным местом» Мейерхольда, и «На всякого мудреца довольно простоты» Эйзенштейна[[188]](#endnote-186).

Патетизм — вершина, предел театрального достижения, как экстаз всегда предел вдохновения.

В «Лизистрате» патетичен *воздух* спектакля, его ритм, его темп, его стиль и его тона. В «Лизистрате» *патетичен* Исаак Рабинович — художник гениальных возможностей и исключительных достижений, делающий эпоху театра и пришедший на смену Бенуа, Баксту и Сапунову[[189]](#endnote-187) чрез головы многих современных художников театра. Этот художник никогда не декорирует, он *строит*, никогда не загромождает сцену, а *освобождает сцену* и открывает ей такие масштабы, горизонты и такой простор, о каких до него в театре и не подозревали. Этот художник находит *землю* и *море, океаны, небо*, ибо одним тоном неба он умеет рассказывать и о земле, и о море, и об океане, за ним распростертых, ни земли, ни моря, ни океана даже и не показывая. Этот художник открывает, как надо играть, и он учит играть, оттого что он ведет театр на своей вертящейся сцене. Впервые я чувствую, что, отдавая первое внимание художнику, мы не впадаем в уже установившуюся и узаконенную ложь современного театра, узурпированного и задавленного художником, ибо Рабинович выискивает *неожиданные пути* в своем художественном оформлении спектакля, раскрывающие пред актером мир неожиданностей в форме его игры.

Сценическая площадь Исаака Рабиновича в белых колоннах Эллады вращается на глазах у всех на все лады. И везде эта площадь строга, *виртуозна* в своей законченности. Прибавить или убавить что-либо к этой *сценической архитектуре* Рабиновича, убившей плоскую декорацию и преодолевшей в себе конструкцию и *определившей* собою уже новый этап театра, нельзя ничего *ни на одну йоту*. Все, что делает Рабинович в «Лизистрате», просто в своем сценическом аристократизме и артистизме и аристократично и артистично в своей сценической простоте. Каждый тон пленяет своей цельностью, и три тона: синий для неба, белый для архитектуры Акрополя, красный для персонажей, в отливах желтого, оранжевого, свинцово-серого и пепельного, дают гамму мироощущения Эллады.

{79} Не берусь писать о том, что кажется лишним и ненужным, о том, что кажется ущемлением Аристофана, об излишней сентиментальности, вдруг врывающейся в патетизм, о длиннотах и растянутости, об исполнителях главных ролей и массовых сцен, ибо сейчас не пришел еще час критики «Лизистраты», а крепкая режиссерская рука Немировича-Данченко сама исправит многие недочеты «Лизистраты» к осени. Я передаю лишь свои ощущения зрителя, а не критика от «Лизистраты», так, как их испытываю, и так, как умею их передать. Первое же ощущение в сознании того, что «Лизистрата» — *необыкновенный день* МХТ, день его огромного сдвига вперед, тем более смелого, тем более замечательного, что он сделан в отрыве от труппы МХТ и Станиславского.

Казалось, что не труппа МХТ устремилась за океан и мчится куда-то по всему миру, но что это маленькая группа несозревших, еще студийных сил Музыкальной студии МХТ вместе с Немировичем-Данченко и, вдохновленная им, влечет нас в странствие вокруг света. После «Анго» и «Периколы» вдруг увидеть «Лизистрату» — так же неожиданно, как в пустыне найти оазис. После интимизма и психологизма МХТ столкнуться здесь вдруг с площадной комедией Аристофана так же странно, как в комнате застать вдруг из пола выросшую пальму. Но путь к Аристофану в МХТ последователен, органичен, оправдан, как путь к Давней мечте о театре Станиславского, к патетике на театре.

Аристофан в МХТ звучит *целомудренно*. Здесь все фривольное стало наивным, все скабрезное — непосредственным, все циничное — стыдливым естеством человека. Это-то и замечательно, что в Аристофане и чрез Аристофана сумели прийти к патетике высшей непосредственности и оттого высшей целомудренности. В любом театре Аристофан мог бы и оскорблять, разве сумели ли бы передать его с такой же мудрой наивностью; в МХТ Аристофан облагораживает. Все непристойности произносятся полным голосом, но они говорят на языке скромности и даже больше того — на наречии человеческой стыдливости. Вероятно, любой фарс для того, чтобы он был скабрезен и непристоен, надо ставить диаметрально противоположно, говорить скромные слова с внутренним блудом. Но это пусть уж интересует специалистов этого дела, здесь же об этом упоминается лишь для того, чтобы подчеркнуть, что «Лизистрата» вся, от первого раздвинувшегося занавеса и до последнего его замыкания, — самый *наивный* и *строгий* спектакль, какой себе только можно представить, от того внутреннего «наива» и от той внутренней строгости, какую и режиссер, и художник, и Д. М. Смолин[[190]](#endnote-188) вселили во всех участников спектакля. «Лизистрата» — спектакль тонкого вкуса. Вкус здесь во всем, в простоте, о которой уже упоминалось и о которой здесь нельзя не упоминать тысячу раз, в непретенциозности, в бесхитростности, всегда оказывающейся остроумной *хитростью театра* в отсутствии каких бы то ни было налетов эстетизма и эстетических изощренностей. Нет, это скорее всего *варварский* спектакль, *площадной* спектакль, и именно благодаря своему *предчувствию патетического театра* такой варварский и площадной спектакль.

«Лизистрату» играет музыкальная студия МХТ, и весь спектакль действительно *музыкален*.

{80} «Лизистрата» *вся поет*, а ведь здесь говорят, как в комедии, и музыкальные моменты очень редки.

Музыкален же здесь весь дух спектакля, пронизанный звуками Эллады в ритме современности. Музыкально здесь все: от сценической архитектуры и до простых, спускающихся с мужских плеч красных или холщовых плащей и простых желто-красных тканей, обрамляющих загорелое от солнца и огненное от желаний тело женщин.

Музыкально здесь все: от вольных и свободных движений и до драки женщин со стариками, и до бега вернувшихся героев, объявивших мир спартанцам во имя любви к своим женам, бега, обостренного в своей силе благодаря вращению всей площади сцены в момент бега. И юмор Аристофана в этом музыкальном спектакле радует еще сильнее, ибо тоже *звучит* и играет на лютнях, флейтах и бубнах. Самое же музыкальное здесь в абсолютной оправданности музыкальных иллюстраций, в оправданности хоров, клятв женщин, молитв примирения, плясок, встреч героев в их возвращении с похода и так далее, введенных тогда Глиэром[[191]](#endnote-189), когда само действие их потребовало.

У Лизистраты есть любовная сцена со своим мужем, сцена гротескных Ромео и Джульетты, сцена исключительной иронии и юмора, в ней испытание актерских возможностей для Баклановой и ее партнера в ролях афинянки и афинянина[[192]](#endnote-190). Это испытание пока не в пользу исполнителей, ибо вести вдвоем *темп*, достигаемый до их сцены и после их сцены *массовыми сценами*, еще не в их силах. О том же, как мне представляется образ Баклановой в «Лизистрате» и Баратова[[193]](#endnote-191) в роли предводителя стариков, я пока воздержусь высказаться. Одно лишь позволю себе сказать: в игре у всех участников еще сквозит говор *быта*, у Баратова говор едва ли не русского витязя, мешающий им часто играть.

Нет!

Пусть счастлив будет старый отряд Московского Художественного театра во главе со Станиславским за океаном, что его ждет к встрече с ним в Москве «Лизистрата» Аристофана.

## 9. Эм. Бескин Пожар «Вишневого Сада». К постановке «Лизистраты» «Зрелища», 1923, № 42

Большой радостью подарил нас Художественный театр. Не театр-сын, — не студии, — а именно театр-отец в Камергерском переулке.

Нам, расшатывавшим устои старого Художественного театра, нам, объявившим «крестовый поход» против театра «переживаний», против «ковырянья в себе», против анархических («свободных») эмоций мещанского индивидуализма, отрицающего массовый, цеховый подход «уменья», «ремесла», «мастерства», нам должно быть особенно ценно то, что мы увидели в Художественном театре, подчеркиваю — именно в Художественном театре.

Я и остальные товарищи по перу связаны обещанием смотреть на то, {81} что нам показали, как на генеральную репетицию [спектакля], премьера которого состоится лишь осенью. И потому писать отчет, разбирать спектакль не приходится. Не давши слово — держись, а давши — крепись. Но в порядке импрессии, в порядке впечатлений «по поводу», особенно когда они радостны, я прошу дать мне возможность поделиться с читателями «Зрелищ» и думаю, что и руководители театра не посетуют на меня за это.

В острой дискуссии по вопросам искусства громадное большинство имеет пока формула: искусство — это реализм. Все же прочее выносится за скобку определения — *футуризм*. При этом обыватель не вкладывает в понятие «футуризм» какого-либо определенного, технического содержания — все, что не реализм, не натурализм, все, что не *изображает* быт, все это — от лукавого, все это подлежит анафеме. Он злой — обыватель. Особенно обыватель сегодняшнего дня, обыватель нэпа, развешивающий опять картинки, тарелочки, тряпочки, опять имеющий *своих* «передвижников», «мир искусства», «союз русских художников», альбомы с открытками и тому подобное.

Он *строг* к искусству и «левой чертовщине» потрафлять не намерен. «Аще соблазняет тебя рука твоя — отсеци ее», дабы *глупостей* не писала и не рисовала. Ежели ж раскаялся — приди и скажи: «аз впадох в блуд», больше не буду.

Но интересно вот что. Почему, когда ударили первые громы октябрьской революции, все эти многоуважаемые «натуралисты» и «реалисты» (все, конечно, не буквально, но, скажем, — большинство, огромное большинство) *перекрестились* по древнему обычаю и — либо удрали туда, где нет большевиков, либо уже если остались, заперлись у себя в комнате и выставили в окно белый флаг аполитичности — на‑ше‑де дело «святое», мы *творить* по заказу не умеем (особенно если заказчик — революция).

И почему в это же время пошли сразу за революцией и отдали свое творчество ей — левые. Те, кого обыватель, и иже с ним, презрительно клеймили кличкой футурист. Почему они, именно они понесли сразу свое искусство и на площадь советского города, и на фронт?

— Почему?

Ведь фактов отрицать нельзя, «факт — жестокая вещь». Явление было массовое. Значит, надо искать его социальных корней.

Я сошлюсь на очень хорошую книгу, книгу, на которой строит свою главу об искусстве и т. Бухарин[[194]](#endnote-192) в своем курсе «Теории исторического материализма» — Вильгельм Гаузенштейн «Die Kunst und die Geselchaft» («Искусство и общество»). Гаузенштейн[[195]](#endnote-193), изучая стили в связи с хозяйственными эпохами, приходит, в конце очень тщательного анализа, к выводу, что реализм в искусстве есть функция эпох — индивидуалистических и художников-индивидуалистов. Само собой, что от социальной революции, от революции масс, «жреца искусства», творящего в «храме души своей» и не по заказу, а по «осенению сверху» (даже тогда, когда он пишет и выставляет портрет купчихи X) — шарахнуло в сторону.

Почему наша молодежь, первые всходы будущей рабочей интеллигенции — свердловцы, комсомольцы, слушатели Коммунистического университета народов Востока[[196]](#endnote-194) и другие объединения, почему они оказались с «левыми», а не с «реалистами» и «натуралистами»? {82} И, обратно, — почему старики в большинстве с этими самыми «реалистами».

Да потому, что молодежь, пролетарская молодежь не закопчена «индивидуалистической» культурой «личных переживаний». Классовый инстинкт, иные ритмы оплодотворяют ее сознание и отталкивают от изобразителей «старого предмета» и «психических» связей с ним.

Старики? — старики (я говорю о связанном с революцией поколении зрелых годов) в плену привычек и навыков старого демократически-передвижнического, то есть реалистического, натуралистического искусства.

Ну, а нэпман — нэпман отождествляет «левое» с революционным (верный классовый инстинкт торговца — правильно подсказывает ему, что это в основе именно так) и «поддерживает» *свое* искусство, искусство старого квалифицированного мастера-натуралиста.

Вот почему часто товарищи, открывающие поход на левое искусство, объективно льют воду на мельницу врагов наших. Смеются те, которым при выступлении этих товарищей следовало бы плакать.

Мне пришлось сделать как будто длинное отступление. Но без него я не мог подойти к спектаклю «Лизистрата» в Художественном театре. Художественный театр — цитадель реалистического, натуралистического искусства, оплот старого изобразительного, барельефного театра, где сцена, по существу, изображала ту же плоскостную станковую картину и где актер сплющивался в рамках такой картинки — этот Художественный театр «Лизистратой» разбил «вчерашних богов».

И мы спросим теперь, после «Лизистраты», защитников «великого реалистического искусства»: как они себя чувствуют и что намерены по сему случаю предпринять? Вычеркнуть из «списков верных» Художественный театр?

Спросим еще дальше, — ну если его вычеркнуть «за измену», что же у вас останется? Малый. Не маловато ли?

Выход, очевидно, один — пересмотреть позиции «великого реалистического театра». Ибо после «Лизистраты», будем откровенны, приходится «капитулировать».

Посудите сами.

В «Лизистрате» нет декораций — есть беспредметная постройка.

В «Лизистрате» нет условной перспективы «великого реалистического театра» — пропорции взяты технические, живые.

В «Лизистрате» световые эффекты взяты не натуралистически, не по смыслу, а как сценический материал, участвующий в игре, и только.

В «Лизистрате» нет реалистической «логики» — например, сцена с постройкой вращается.

Разве это не пересмотр «традиций»?

В огне «Лизистраты» горели «Вишневые сады» сценического реализма.

Горели весело. Горели молодо.

И в этом огромное историческое значение этого спектакля.

В этом огромная заслуга его режиссера, руководителя и инициатора Вл. Ив. Немировича-Данченко.

*Старый* Художественный театр «с триумфом» умирает где-то в американских скитаниях.

*Новый* Художественный театр рождается в РСФСР.

Имеет ли то, что показал Художественный театр, что-нибудь общее с «левым фронтом», если под левым фронтом разуметь «Мастерскую Мейерхольда»[[197]](#endnote-195).

Конечно, нет. Это — совершенно разные подходы.

{83} Ценность спектакля «Лизистрата» велика еще тем, что он не мечется, не путает, не создает того хаоса, которым отмечены постановки его студий (особенно — «Лир» в Первой студии[[198]](#endnote-196)). Он знает, чего он хочет.

Это уже нечто органическое. Стиль. Это *экспрессионизм*: архитектурно-объемное беспредметное оформление спектакля путем учета и размещения материала на площадке, но *в эстетическом плане*.

И в этом его коренное отличие от Театра Мейерхольда. Там моменты чисто эстетические, моменты создания красоты картины только для «картины» — устраняются. Там задача спектакля утилитарная — оборудование социально активной (например, агитплакат в «Земле дыбом»[[199]](#endnote-197)), социально действенной игры в плане инженерной конструкции, в плане связи человеческого тела в его рабочих (а не «пластических») рефлексах (биомеханика) с технически нужной вещью в ее подлинных пропорциях.

В этом их разница. Мейерхольд изживает старый театр, отрицает его (срывает занавес, тушит рампу и софиты, уничтожает порог между сценой и залом, обнажает сцену «до отказа» и так далее). Немирович-Данченко и Рабинович (конструктор-художник) целиком в театре и его театральной красоте, но только уж в ритме новой «экспрессии», новой насыщенности и порождаемых ими новых форм, отвергающих вчерашний «великий реализм». Сегодня «*земля*» Художественного театра если не поставлена «*дыбом*», то завертелась наперекор всяческой «смысловой» логике кустарно-передвижнического реализма.

И в этом основное значение спектакля.

# **{****84}** Сезон 1923 – 1924

Как и предполагал Вл. И. Немирович-Данченко, продление гастролей МХАТ в Европе и Америке вызвало новые нападки на театр. Сезон 1923/24 года начался для него заметкой без подписи «Наши за границей. “Барин” Станиславский сердится…» («Вечерние известия», 1923, 10 сентября). За этим последовала карикатура на К. С. Станиславского «Режиссер и “чернь”» («Крокодил», 1923, 28 октября). Затем с заметкой также без подписи «Художественники и белая эмиграция» выступила «Жизнь искусства» (1923, 13 ноября), а журнал «Прожектор» поместил фото деятелей МХАТ на благотворительном эмигрантском базаре.

Немировичу-Данченко пришлось давать опровержения в «Правде» (1923, 24 ноября) и «Известиях» (1924, 24 февраля). Сам Станиславский по этим поводам писал: «Думал, что 40‑летняя деятельность моя и давнишняя мечта о народном театре гарантируют от оскорбительных подозрений. Глубоко обижен. Душевно скорблю» (КС‑9. Т. 9. С. 122).

Эти наступления прессы на МХАТ, однако, не отражали всей политики советской власти в области театрального искусства. Оказывались и знаки поощрения, выдавались авансы. 25‑летие МХАТ, исполнившееся 27 октября 1923 года, было отмечено присвоением Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому званий народных, а О. Л. Книппер-Чеховой, М. П. Лилиной, В. В. Лужскому и И. М. Москвину — заслуженных артистов Республики. Кроме того, Камергерский переулок в Москве переименовали в проезд Художественного театра.

Из обилия юбилейных статей выделялась одна — А. В. Луначарского: «Художественный театр. (1898 – 27 октября – 1923)», появившаяся в «Известиях» (1923, 27 октября). В ней впервые после революции была предложена версия истории Художественного театра и равнозначности его создателей — Станиславского и Немировича-Данченко. Главная оценка содержалась в выводе: «Таким образом Художественный театр имеет не только замечательное прошлое, но и обнадеживающее будущее».

Луначарский утверждал, что Немирович-Данченко открыл сейчас новые пути, отсутствие которых так удручало Станиславского до его отъезда за рубеж, и теперь им надлежит вместе двигаться по ним в сторону современности.

Несомненно, что официальное признание МХАТ вскоре подтвердилось и тем, что Луначарский привлек к нему и авторитет В. И. Ленина. Он вспомнил, как Ленин «очень высоко ставил» Художественный театр («Художник и зритель», 1924, № 9).

{85} Между тем, писавшие о МХАТ в связи с его юбилеем все еще придерживались желанного властям единодушия. Так, из левого лагеря слышалось сокрушительное «отпевание» Художественного театра В. И. Блюмом (Садко) в статье «За упокой раба божия юбиляра» («Зрелища», 1923, № 59). В другой статье, «Вместо фельетона. Горестные итоги о госактеатрах» («Зрелища», 1923, № 61), он же уделял МХАТ всего одну фразу: «Художественный театр. Такого в природе, как известно, более не существует — ни физически, ни духовно».

Эм. Бескин доказывал наличие в направлении нынешнего искусства МХАТ «раскола». «Надо быть смелым, чтобы не видеть раскол в Художественном театре. Надо быть упрямым до всякой утраты здравого смысла, чтобы утверждать, что Художественный театр, гастролирующий сейчас в Америке (с репертуаром “Дядей” и “Федоров”), и Художественный театр, играющий сейчас “Лизистрату” в Москве, одно и то же. Слишком разны их лики», — писал он («Зрелища», 1923, № 59). Это состояние казалось Бескину залогом строительства другого МХАТ: «Конечно, этот раскол — явление благодатное, прогрессивное. Он свидетельствует, что организм Художественного театра жив, что внутри него идет борьба. Что он — не усыпальница, не тихая обитель, не академический пантеон» (Там же).

На этот раз в разноголосице мнений не прозвучало всегда необходимое театру мнение Н. Е. Эфроса, на которое МХАТ мог рассчитывать как на поддержку единомышленника. Он умер скоропостижно 6 октября 1923 года, немного не дожив до юбилейных торжеств. Основополагающий труд Эфроса — «Московский Художественный театр. 1898 – 1923» (М.‑Пг., 1924) — вышел посмертно.

В противоположном лагере критиков Эфроса уже не считали «борцом» за направление в искусстве, каким он был для всех раньше. Тогда на его статьях, как писал теперь В. И. Блюм, «проходили показательный курс театральной критики» («Зрелища», 1923, № 58). «Не будем лгать, будто наш театр “понес невознаградимую потерю”. Нет — Н. Эфрос ушел вовремя», — констатировал Блюм (Там же).

Тем временем театральная критика стала склоняться к тому, чтобы замечать и приветствовать некоторое уравнивание направлений сценического искусства. Вадим Шершеневич писал: «В театре действительно происходит *перемещение ценностей*: левый фронт правеет, академики чуть левеют. Революция кончилась. Все приняло милые истории формы сдвига. Наступает эпоха театрального здравомыслия» («Зрелища», 1923, № 53).

Б. Алперс утверждал, что борьба «левого театра» и «академизма» ведется теперь скрытно. Оба направления используют в своих постановках приемы враждебного искусства, тем самым обезвреживая их («Театр», 1924, № 14). То же замечал и Эм. Бескин, объясняя, что у Мейерхольда в постановке «Леса» Островского происходит «некая сдача позиций» («Известия», 1924, 31 января). В спектакле проявляются два разных подхода одновременно: и от цирковой «эксцентрики», и от «психологически-бытового театра».

Подобный же пример взаимовлияния и освоения элементов столь разных приемов представляли собой, по мнению критиков, постановки Музыкальной студии Художественного театра, руководимой Немировичем-Данченко. Это были «Лизистрата» Аристофана, выпущенная ранее, но по-настоящему вошедшая в репертуар в сезоне 1923/24 года, и «Кармен» Бизе, завершившая текущий сезон 4 июня 1924 года. Обе постановки Немировича-Данченко получили самое {86} широкое освещение в критике. Их значение рассматривалось не только с точки зрения развития жанра оперетты, но и с точки зрения направления искусства МХАТ — создания на его основе особого жанра.

«Лизистрата» как первый факт сценических «сдвигов» внутри МХАТ, хотя и воспринималась остро, вызвала больше одобрения, чем порицания. И лишь отдельные представители критики посчитали ее «самообманом» Художественного театра, якобы идущего к современным сценическим реформам.

«Кармен» (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и Л. В. Баратов, художник И. М. Рабинович), поначалу смело переименованная в «Карменситу и солдата», что подчеркивало новаторский подход к ней, принесла разочарование. Обещанное продвижение МХАТ по пути синтеза музыкального и драматического искусств, по мнению критиков, здесь не получилось.

Несмотря на то, что Вл. И. Немирович-Данченко собрал музыкальных критиков до премьеры «Кармен», посвящая их в задачи своей работы, и даже несмотря на появившуюся заранее пояснительную статью Х. Херсонского («Жизнь искусства», 1924, № 23), убедить критиков в правомочности эксперимента с новеллой Мериме и музыкой Бизе не удалось.

Информируя о премьере, В. И. Блюм (Садко) описывал суть произведенных над «Кармен» операций: «Постановка проведена в плане *трагедии*, для чего перемонтирована схема хорошо известного оперного либретто, заново написан текст, сделаны сокращения, оперная сладость заменена суровым колоритом от Мериме, оперному хору усвоена роль античного хора, местами соответственно изменены темпы музыки Бизе.

Из элементов музыки, либретто и повести Немирович-Данченко сконструировал новую *собственную* “Кармен”, — совершенно так же, как это сделал Мейерхольд с “Лесом” Островского» («Новый зритель», 1924, № 22). Однако Блюм считал, что обрабатываемый таким образом Немировичем-Данченко материал «“*разлезался*” под его (даже такими опытными и искусными!) руками», не подходя для этого (Там же).

Не обнаружив необходимого соответствия материалу, Блюм все же одобрял «радикализм подхода к оперной реформе», проявленный Художественным театром. Он не принял его результата, когда «эмоциональное насыщение образов (музыка Бизе) встало в вопиющее *противоречие* с их новым идейным содержанием» (Там же).

Из критиков один А. Р. Кугель заявлял наперекор большинству, что недостатки «Кармен» «не имеют особого значения», и считал ее постановку «очень крупным событием» («Жизнь искусства», 1924, № 25). Этот анализ Кугеля был с удовлетворением отнесен Немировичем-Данченко к немногочисленным «замечательным» рецензиям на «Кармен» (Письма‑4. Т. 3. С. 121).

2 июня 1924 года Художественный театр вернулся в Москву из двухгодичной зарубежной поездки. С его возвращением прежде всего разрешилась волновавшая театральную критику проблема МХАТ и его студии. Все студии были реорганизованы. Вторая и школа Третьей — влились в Художественный театр. Остальные предпочли самостоятельность.

## **{****87}** 1. Геронский <Г. И. Геронский>[[200]](#endnote-198) Аристофан переворачиваемый и причесываемый. «Лизистрата» в Художественном театре «Трудовая копейка», М., 1923, 16 сентября

Не о переворачивании в гробу, романтическими громовыми эффектами осуществляемом в театре имени, — почему-то, — Комиссаржевской[[201]](#endnote-199). Здесь — самое настоящее переворачивание, сцена Художественного театра, взад и вперед вертящаяся по кругу столетий, омолодившая — через Аристофана и академические портики — свои все блекнувшие, ставшие «художественными» только в кавычках темы и тона.

Совершенно неожиданное прозрение. Почтенные старички «Царя Федора», в дни ярчайших потрясений обнажившие мещанскую пристойность «Анго» и опереточную революционность «Периколы» — и вдруг разбитая лента конструктивной декорации, исключительно массовые сцены, попеременно Таирову и Мейерхольду снившийся никем пока не осуществленный движущийся театральный тротуар.

Начало художественной революции? Ставка на революционность приема? Или просто камергерское сменовеховство, о чем как-то В. Немирович проговорился?[[202]](#endnote-200)

Вряд ли все же оплот МХАТ в России рискнет ужаснуть своих товарищей, ревностно насаждающих на отсталом Западе отсталый русский театр[[203]](#endnote-201). Пока что его переворачивание Аристофана не пошло дальше простого причесывания по модному журналу, легкого осовременивания сюжета и места действия.

Меняющим вехи бытовикам «Лизистрата» должна была открыть врата синтетического театра. Параллельное стремление разрешить музыкальные задачи, современное чередование настроений, студийность самой постановки — эти врата закрыли. Погнавшийся, по печальному обыкновению, за многими зайцами, МХАТ потерял на этот раз темп, позабыл про так долго у Далькрозов и Дунканш[[204]](#endnote-202) перенимавшийся жест. Все перемешалось, недоразвившийся синтетический спектакль грешит слащавостью, эклектизмом.

Все, как принято в Художественном театре: прилизано, отделано по «Крэгу», по «системе», с переживающей Лизистратой, даже со всеми, кому не лень, осмеянными паузами. Учитель музыки, музейная крыса из купцов, рыжая поющая дама — старая публика МХАТ, коллекционирующий зажигалки и Левитанов нэпман — новая публика, — уходя после непристойнейшего из древних драматургов, могут только пожать плечами: «Какой все-таки культурный писатель Аристофан» или: «Оказывается, в этом Аристофане ничего страшного нет».

Плюс и заслуга спектакля — в «разрушении основ». Здесь победа Аристофана. Если у почтенных руководителей хватит духа, следующая постановка приблизится к синтезу искусств. Главного врага всякого синтеза — мещанство, самодовольное камергерское брюзжанье, — даже испорченная смолинской переделкой «Лизистрата», вторая после «Турандот» брешь в МХАТ, все же преодолела.

Надежда на будущее и постоянство благих порывов — в готовности играть {88} без пестрых «стильных» тряпок, вертеть лучшие до сих пор у Рабиновича декорации, двигаться скопом, говорить маленькие непристойности. Авось когда-нибудь МХАТ позволит себе и настоящую огромную в глазах его столпов непристойность, — не в оперетте, не в смеси гимнов и «вестников мира с письменами», — в большом, достойном мастера больших полотен и пространств спектакле выложит свое четвертьвековое богатство. Для такой «непристойности» пришло наивысшее время.

## 2. Мих. Левидов[[205]](#endnote-203) Простые истины. (Также о «Лизистрате» в МХТ) «Трудовая копейка», М., 1923, 21 сентября

Споры о театре — это споры о погоде: самые никчемные, бесплодные и раздражающие споры. Ибо, как о театре, так и о погоде — спорят обычно «очевидцы», а давно уже известно, что никто так мало и скудно не понимает в том, что они видят, как очевидцы.

Неудивительно потому, что одна «очевидица», посмотрев «Лизистрату» в МХТ, заявила очевидцу, отвечая на его вопрос о впечатлении:

«Скверно, т. е. ничего особенного».

Тут типичный стиль очевидца, дающего очередную реляцию о состоянии погоды. Погода — ведь тоже всегда, как погода: ничего особенного…

А ведь сколько оскорбительного в этой неумной, пошлой, такой обывательской фразе. Сколько неосознанной наглости.

Почему-то вкоренилось убеждение: в театре, особенно в нынешнем театре — должно быть всегда «что-то особенное».

Не то, что есть. Не то, что может быть, а именно… (не хочется повторять пошлого выражения).

Поскольку нэпмана, покупающего в гастрономическом магазине сига, этот сиг удовлетворяет, лишь если он рекомендован приказчиком как сиг «совершенно особый», постольку и наши очевидцы в своем восприятии «Лизистраты» выявляют эту нэпмановскую психологию. И не они одни.

Но сиг обычен, — как его ни сервировать. При максимальном моем желании я не могу говорить о «революции», о «перевороте», о «новых вехах», о «смене вех» — вообще о чем-нибудь «важном» и «принципиальном» в связи с постановкой «Лизистраты» в МХТ. В чем дело? В том, что постановка «Лизистраты» не похожа на постановку «Вишневого сада»?

Конечно, не похожа. Ясно, что МХТ в нынешнем его составе — это не МХТ до революции. Да что МХТ… Нынешний Камергерский переулок не похож на Камергерский 1914 года… Вся Москва не похожа. Все не похоже. Но этой непохожести еще мало, чтобы говорить важные слова. Ибо не только для революции, но и для домашней самой скромной смены вех требуется борьба и ясное сознание цели борьбы.

И при максимальном моем уважении к Вл. И. Немировичу-Данченко не могу я согласиться с его заявлениями, что цель борьбы — реализующаяся отчасти {89} в постановке «Лизистраты» — это создание синтетического театра.

Нет, не цель борьбы, а самообман момента это заявление.

Ведь лучше меня знает отец МХТ, что стремление к синтезу в театре появляется лишь тогда, когда обветшали тезисы, но недоступны антитезисы. И это относится не только к театру, но и к искусству вообще. Термин — «синтетическое искусство» — это один из самых безобразных, самых безответственных, самых беспорядочных, но и самых самодовольных терминов в науке терминологии.

Хорошо Мейерхольду. Он воплощенный антитезис всякому театральному тезису.

Хорошо, — еще лучше Таирову[[206]](#endnote-204). Такой он в каждый данный момент удобненький, приглаженный, аккуратный тезисик.

А вот МХТ — плохо. Отсюда погоня за миражом синтеза.

И уж, конечно, «Лизистрата» не этап в этой погоне. Разве синтетический спектакль — это спектакль, в котором играют, поют и танцуют? И касательно игры, — разве синтез искусства актера заключается в окрошке из ходульного пафоса, резонерски-бытовой интонации и фарсового жеста? Разве не насмешкой над миражом синтеза является тот реальный факт, что во всей постановке колоссально доминировала одна из частей, тезис, а именно сценический архитектор и художник, что весь спектакль был, в сущности говоря, декорацией к декорации И. Рабиновича, одним из аксессуаров, штрихов этой декорации, что все это пение, музыка, игра, да и сам текст спектакля были терпимы лишь на фоне этой декорации, благодаря ей?.. Какие же тут синтезы. Не до жиру…

Да, спектакль — «ничего особенного». Но не имеет никто права требовать «особенного» от нынешнего театра, противен подход к нему с точки зрения нэпманской психологии. Это вам не сиг. Пусть Таиров подносит очевидцам «особенного» сига, перевязанного розовой ленточкой. А от МХТ этого требовать может лишь очевидица — совбарышня. И с этой распространенной болезнью — истерически-повышенных требований к театру — нужно серьезно бороться. Нужно научиться мыслить. О театре — имманентно, в рамках театра, в рамках постановки. На свете сейчас, особенно в России, есть много серьезного дела и помимо театра. Так нужно же разрешить театру перестать притворяться основным вопросом духовной культуры дня, разрешить ему перестать пыжиться.

Поверьте, театр вздохнет тогда свободно.

## 3. А. Кугель (Homo novus)[[207]](#endnote-205) Театральные заметки «Театр и музыка», М., 1923, № 33

Художественный театр представил новую свою работу — «Лизистрату» Аристофана. В антрактах мне говорили, что театр чуть ли не два года работал над этой постановкой — во всяком случае, долго и много. Вл. И. Немировича-Данченко очень дружно и тепло приветствовали. Я также присоединился {90} к овации. Радовало и то, что я видел; радовал и сам виновник торжества, Вл. И. Немирович-Данченко, которого я не встречал давным-давно, — бодрый, энергичный, моложавый[[208]](#endnote-206). Все это было весьма приятно. Как-то очень ценишь в наши тяжелые дни, среди ожесточенной борьбы театра за существование, за право съесть размоченную корку хлеба, в котле неизбежной халтуры и лихорадочного угождения каким-то ускользающим капризам публики, — когда среди всего этого, говорю я, — находишь, так сказать, «храм искусства», где спокойно, не спеша, не волнуясь, не рассчитывая грошей можно с сознанием собственного достоинства долго и систематически работать и давать точные, хорошо выдержанные, вышколенные, вымеренные вдоль и поперек спектакли. Ибо, разумеется, это искусство. А искусство, это — отбор. А отбор, это — «смерть жатву жизни косит», «и чтоб одного возвеличить, судьба жертв искупительных просит»…

Как-то много лет назад, после одного очень удачного выступления Савиной в Александринском театре, у меня был разговор с покойным актером и переводчиком, Н. Ф. Арбениным[[209]](#endnote-207). Как актер, и притом неудачник, он близко принимал к сердцу актерские огорчения и обиды. «Ведь вот подумайте, — говорил он, — для того, чтобы создать такую Савину, сколько нужно затереть актрис и сколько они проплакали над отнятыми и мимо носа ушедшими ролями! А иначе, как бы создалась такая актриса, с техникой, уверенностью и авторитетом».

И он не осуждал — о нет! — он только «констатировал», ибо все это в порядке вещей. Так и я не осуждаю. Нимало. Я лишь констатирую и признаю; признаю и констатирую. Несомненно, что пьеса Аристофана поставлена в Художественном театре с большим вкусом, тактом, с чувством меры, в очень красивой оправе и, главным образом, с отличной музыкой. Аристофан — писатель очень злободневный. «Лизистрата» есть попытка осмеять воинственный азарт Афин и Спарты, заставлявший их резаться в течение многих лет, мириться и опять резаться. Аристофан, очевидно, принадлежал к пацифистам, и пародическое миротворчество женщин, объявляющих «забастовку» мужьям до тех пор, пока те не заключат мира, и самая драка между мужчинами и женщинами, являющаяся пародиею братоубийственной борьбы, — все это, несомненно, не только остроумно, но и было огромно по своему влиянию на современную Аристофану публику.

Пелопонесские войны[[210]](#endnote-208) представлялись делом национальной гордости, любви к отечеству, воспевались в прозе, в стихах, в речах и молитвах. Всякий раз, когда хоронили убитых на войне, выступал сам Перикл[[211]](#endnote-209) и восхвалял положивших живот за отечество, призывая афинян к дальнейшим жертвам. Он говорил, как повествует Фукидид[[212]](#endnote-210), о том, что «prepon kaï dikaïon», — приличествует и справедливо — хороня мертвых, вспомнить об обязанностях живых, а эта обязанность — бороться с притязаниями Спарты на гегемонию, ибо это гибель афинской культуры и цивилизации. И Перикл был прав по-своему. И по-своему была права Спарта. И прав был Аристофан. И права Лизистрата. И с одной стороны — «приличествует», а с другой — «справедливо». И многое верно, если не все верно, в этих взаимных борениях, — старых, как мир, и вечно новых.

И понятно, что прав Художественный театр, воздвигающий свой пышный, богатый храм среди жалких развалин театра, опустошенного, нищего, {91} обремененного заботой о насущном хлебе, — и правы те, кто, подавленные и нищие, с завистливым сокрушением взирают на счастливых собратьев.

Комедиям Аристофана предшествовала, как нынче принято выражаться, обширная «дискуссия» на тему сатиры. Спорили представители различных взглядов; вступали в пререкания хоры, и когда тема была надлежаще разъяснена народу, — начиналась, собственно, комедия. Участие «конферансье», как сказали бы теперь, маски, котурны, усилители звуков, вставлявшиеся в рот, — все это вытекало из размеров и пропорций античного театра и громадного количества зрителей. Это были средства, направленные на то, чтобы народ, — а зрители тогда были, действительно, народом, и каждый гражданин либо имел бесплатное место, либо получал из казны деньги на покупку его — усвоил то, что происходило на сцене. Эти приемы были технически необходимы и тесно связаны с социальными и конструктивными особенностями древнего театра. «Конструктивизм», это якобы новое mot [слово — фр.] театральной постановки, существовал ведь давно; существовал неоднажды в истории театра — и в античном театре, вследствие его размеров, и в средневековом (точнее — предклассическом периоде французского театра) вследствие того, что пьесы представляли нечто вроде романа приключений, и на сцене необходимо было показать множество мест действия.

Наш конструктивизм явился, собственно, без всякого повода, — по крайней мере, драматическая литература поводов для этого не давала. И во всяком случае, три четверти постановок отнюдь не нуждается в конструктивных сооружениях, и они им мешают, а не содействуют. Я заговорил об этом потому, что Художественный театр, который долго крепился, тоже не выдержал и дал нечто конструктивное — правда, все это в умеренных и благородных пропорциях. Работа художника Рабиновича, сама по себе, превосходна. Белые колонны на темно-синем фоне — очаровательны, как и вообще весь подбор цветов и красок в спектакле. Я видел несколько лет назад работу того же художника в Киеве, где с его участием шла драма «Фуэнте Овехуна»[[213]](#endnote-211). Это было очень нетеатрально, пьеса была непонятна. Облагораживающее влияние Художественного театра сказалось, несомненно, на последней работе художника. При всем том и при остроумном применении вращающейся сцены, дающей значительную динамичность массовым сценам, я думаю, что в конструктивных сооружениях, даже тогда, когда они так художественно и со смыслом сделаны, как в «Лизистрате», есть существенный недостаток: неизбежное «выпирание» на первый план (вследствие отсутствия живописной перспективы) того, что хочется и нужно показать в тени, в отдалении, как фон.

Получается ведь, вообще, общая первопланность — и важного, и не важного, и главного, и второстепенного. Мне думается, например, что народные сцены и драки, вынесенные таким образом на первый план, при всем такте режиссера, все же отзываются ярмаркой, балаганом, площадью. А ведь тут, в этом сравнительно небольшом, строгом театре, ищешь другого, совсем другого. Но нельзя: мода, «леф»[[214]](#endnote-212); живописные задники и пристановки — это не комильфо; что скажут официозные «лефы» и как можно противостоять «духу времени»? Театр вообще избрал «золотую середину»: «Лизистрата» — это не «adaption» [приспособление — фр.] Аристофана, как {92} она идет у французов и немцев, это и не совсем подлинный Аристофан.

Так и постановка: это и конструктивизм, и не совсем конструктивизм. В сущности, это и есть то, что называется тактом и мерою вещей.

Успеху «Лизистраты» много содействует прекрасная музыка Глиэра, хорошо исполняемая хором. Музыка придает пьесе, как и вращение сцены, динамичность, подготовляет финалы, скрашивает длинноты и очень кстати подстегивает внимание и интерес всякий раз, как они готовы упасть. Музыки в «Лизистрате» не так много, чтобы она была похожа на оперу, но и не настолько мало, чтобы пьесу можно было назвать вполне драматическим произведением. И тут отменный вкус и такт. Музыка как-то вытекает (почти всегда) из драматически нужного или целесообразного момента. Местами она даже органически сливается с действием, и так как она красива и изящна, не назойлива и не притязательна, то она радует слух так же, как краски и цвета радуги — зрение. Все, в общем, в высшей степени «бонтон». Я, действительно, словно побывал в Афинах — ну, конечно, не времен великого подъема Афин, а тогда, когда, остуженные веками, они давали прохладу в тени своих портиков любителям и искателям приятной мудрости и необременительной художественной услады.

Да, все это так. Но здесь не было одного — хмельного буйства Диониса. Совсем ни на одну йоту. Белоснежный Аполлон, такой гармонический и пропорциональный, все залил холодноватым блеском своего мрамора. Смеху не хватало злости, насмешке — яду, шутке — глубокого, безысходного скептицизма. Позади Аристофана я не видел столь родственной фигуры ему великого «киника» или «циника», как произносят у нас, — и этот великий нечесаный, неумытый, сощурив иронические глазки, не хрипел: «Отойди и не застилай мне солнце».

И прежде всего, как часто, как почти всегда — не было должной выразительности у актеров. Не в том дело, что им не показано было, как выразить чувства, а в том, что, как можно думать, у них нет этих средств. И удивительно, что вторые роли исполнялись лучше, чем первые, и, например, исполнительницы вторых ролей обладают большей экспрессивностью, чем исполнительница роли Лизистраты[[215]](#endnote-213). Очаровательная сцена Лизистраты с мужем вышла бледно, потому что у исполнительницы нет этих кошачьих нот обольстительницы, кокетки, да просто юмора нет настоящего. И муж ее — достойный, вероятно, актер студии[[216]](#endnote-214), но и у него нет юмора, и, каюсь, у меня даже мелькнула мысль, что режиссер нарочно подобрал такую пару, чтобы не было, так сказать, брачно-артистического «мезальянса», а был бы умеренно-содружеский ансамбль — дескать, стерпится-слюбится.

Вообще, силы исполнителей невелики, и единственная яркая фигура, нечленораздельно прорицающего афинянина, очень близко, до копии, напоминает прием актера (забыл его фамилию) в «Принцессе Турандот»[[217]](#endnote-215).

И вот, пьеса идет. Все течет, как говорил греческий философ и как теперь повторяет Анри Бергсон[[218]](#endnote-216). Все течет и нет ни вспышек, ни озарений, ни водоворотов, ни мучительной боли, ни сардонического смеха. На поверхности художественного потока плавают маленькие пузырьки, как в углекислых ваннах. Приятно, освежает. Но если вы ждете потрясения — не ходите в театр. Тогда довольствуйтесь жизнью, а не искусством, — например, бурными откровениями революции или гулом отдаленного {93} землетрясения в Японии. В театре или просто чепуха, как в огромном большинстве «лефов», или тихо и плавно качают качели действительно художественной, действительно тонкой, действительно смиряющей душевную тревогу постановки Вл. И. Немировича-Данченко.

## 4. П. Марков[[219]](#endnote-217) На театрах. «Лизистрата» «Театр и музыка», М., 1923, № 33

Аристофан ли это? Я не особенно верю в возможность полного и безоговорочного возрождения его комедий на нашей сцене спустя с лишком два тысячелетия после их первой постановки на греческом театре. Политик и боец, Аристофан может быть оправдан в нашей современности только как предлог для раскрытия пафоса наших дней и нашей сегодняшней жизни. Ни ученая реставрация, реконструирующая представление античного театра, ни стилизация под античные вазы, ни, наконец, ставшее привычным приспособление текста, благодаря которому любая пьеса, с завидною легкостью, но малыми результатами, обращается в современную, — не разрешат проблемы Аристофана. Сатира Аристофана или останется непонятною и чуждою, или же попытка заменить масштабы государственной сатиры злободневными остротами на местные темы явно обнаружит свою преимущественную незначительность. Приспособление, по большей части, есть принижение. Особенно когда речь идет об Аристофане. И я не знаю способов, которыми могло бы быть брошено на сцену во всей его целостности это безудержное, почти разнузданное творчество — жестокое, смелое и сатирическое, продолжающее волновать и тогда, когда оно облечено в традиционные рамки аттической комедии.

В подходе Художественного театра заключалось как будто некоторое ущемление Аристофана. Между тем принцип постановки оказался верен, — может быть, единственно верен. Это было не столько ущемление, сколько выделение той стороны героического пафоса, которая единственно может оправдать основной сюжет пьесы — о воздержании женщин от мужчин ради окончания войны. Встреча театра с поэтом произошла не на путях стилизации или общедоступного приспособления: внутренний смысл аристофановой комедии — то, что составляет душу его творчества и зерно его фарсов, — стал основою работы театра. Не рискованный сюжет преимущественно, а мироощущение поэта. Не любопытный анекдот, впервые рассказанный тысячелетия тому назад, а его действенное существо. Игра о Лизистрате, распускающей войско, была взята в высоком и патетическом тоне.

Этот подход был чист, ясен, мужественен и откровенен. Он нес оправдание тем деталям, которые при ином подходе неизбежно вызывали бы ощущение неловкости или затаенного стыда. В авторе фарсов и сатир постановка Немировича-Данченко раскрывает гнев проповедника и убежденность учителя. Да, этот спектакль не только не внеморален, наоборот, он утверждал ценности морального порядка. {94} Дело было, конечно, не в сюжете пьесы, и не сюжет увлекал зрительный зал. Существо спектакля было в высокой патетике, наконец снова прозвучавшей на сцене Художественного театра, и в той сосредоточенной радости, которая и делает Аристофана таким необходимым и полнозвучным в наши дни.

Было нечто, что мешало восприятию аристофановой комедии. Переводный текст был ниже постановки. Говорят, что он вполне точно соответствует Аристофану. Но он неразнообразен в размерах и неярок в образах: он досадно мешал привычными сочетаниями фраз, скользивших быстро, не останавливая на себе внимания и не запоминаясь. Подход театра требовал большой словесной мощи и яркости. Слово же было обычно-разговорным, поэтически необработанным. Его ритм был ритмом обыденности, между тем как ритм постановки был ритмом пафоса.

Спектакль был построен с отличным искусством и блестящей изобретательностью. И главное — он был вполне органичен, он неизбежно и закономерно вылился в несколько необычные для Художественного театра формы, которые так радостно передавали основную струю поэтического мироощущения Аристофана.

Может быть, недостаточно ярок был спектакль в своих комических сценах: он больше радует, чем смешит; волнует больше, чем веселит. Ритмом здоровья были проникнуты те массовые сцены, в которых обнаруживается истинный герой комедии — толпа. Может быть, давно уже не было на театре такого радостного и монументального зрелища, как эта бушующая, замирающая, сосредоточенная, разнузданно-насмешливая, иногда циничная, иногда мирная толпа. Разрешение настроения толпы было разрешением спектакля. Освобожденная от натуралистических деталей и эстетических ухищрений, она была центром представления. Душа толпы — вот что было дано Немировичем. Объединенная общим музыкальным и внутренним ритмом, она обусловила течение спектакля.

Перед этим новым героем спектакля отступили на второй план исполнители отдельных ролей. Впрочем, в центральной своей части исполнение не удовлетворяло и менее строгим требованиям. Участники Музыкальной студии еще не вполне подготовлены для изображения тех чувств и страстей, которыми режиссер хотел наполнить постановку. Ни Кинезий — Саратовский, ни Лизистрата — Бакланова, не выполняют задач постановки. Бакланова, при всех своих исключительных внешних данных, не создает законченного образа; на ее исполнении лежит налет непреложной сухости, которую не может скрыть ни красиво звучащий голос, ни отличная пластичность актрисы. Кинезий же, Саратовский, несмотря на несомненное сценическое обаяние, дает лишь банальную иллюстрацию к забавному анекдоту, выпадая из общего монументального стиля спектакля.

Монументальный же стиль был утвержден художником спектакля — И. М. Рабиновичем. Рабинович продолжил этим спектаклем начатые в предыдущих работах опыты создания сценической архитектуры. Если в постановке Немирович-Данченко режиссерски вскрыл душу пьесы, то Рабинович сделал это своими декорациями. Он возвращает сценическому пространству его реальность и конкретность и освобождает от тумана беспредметничества. Греция сквозит в простых и строгих очертаниях его конструкций — в них есть непререкаемая убедительность, {95} которая делает их неотделимыми от действия. Самые линии колонн, красочная насыщенность немногих цветов, которыми пользуется Рабинович, при полном отрыве от всех натуралистических приемов — дают ощущение Эллады. Дело не только в возможности разнообразных и острых мизансцен — существо декораций Рабиновича заключается в том ощущении бесконечности и действенности, которое лежит в их основании. Формально эта вращающаяся постройка не имеет «ни начала, ни конца»; появляясь под разными углами зрения — она всегда закончена и гармонична; то же совершенно особое ощущение, которое рождается в зрителе, когда сцена впервые начинает вращаться — одно из незабываемых на театре переживаний. В этом звучит наша современность.

Много нового в режиссерской интерпретации «Лизистраты» и полный отказ от всех соображений узко психологического и натуралистического порядка. Это новое не кажется, однако, неожиданным. Оно обусловлено восприятием пьесы театром. Этот спектакль звучит не только как достижение. В его частностях лежит много несовершенного — мне не понравилась его оперная музыка и декадентский отпечаток его танцев. Меня не удовлетворяет финал второго действия, который должен звучать более ударно и сильно. Но этот спектакль еще больше обещание, чем достижение. Он утверждает возможность героического театра.

## 5. Д. Тальников[[220]](#endnote-218) На театрах. «Лизистрата» «Театр и музыка», М., 1923, № 34

Последняя постановка Художественного театра — «Лизистрата», к которой так много готовились и о которой сейчас так много говорят (просто потому, что не о чем другом критикам говорить и писать), показывает определенно, что в царстве Художественного театра что-то развалилось окончательно и совсем неладно. «Экспрессионизм» ли это, бунт ли Художественного театра, поворот ли «диалектический» от «Вишневого сада» и от «изжитого вчерашнего дня» с его «культурой традиций» и «вечных ценностей», — {96} как хочет узреть в «Лизистрате» Э. Бескин, — или же дело объясняется гораздо проще и менее «идеологически», и это симптом не выздоровления и обновления, а окончательного распада и растерянности? Так или иначе, постановка «Лизистраты» весьма симптоматична.

Прежде всего сама пьеса. Зачем было и Художественному театру (и новому Театру им. Комиссаржевской[[221]](#endnote-219)) выкапывать Аристофана? Почтенные археологические и исторические раскопки — но оправдываются ли они живым интересом современности или же особой эстетической ценностью найденного? Говорится о войне — и в антимилитаристском духе. Это ли ново? И какой сатирический план борьбы с милитаризмом предлагает великий насмешник Аристофан — своеобразный женский «Интернационал» для воздержания от общения с воюющими мужчинами!.. Сейчас эта сатира слишком наивна, — даже Керзону[[222]](#endnote-220) от нее не будет смешно, а если нет смеха, то и теряется смысл ее реставрации. «Призыв к почти зоологическому крику здорового тела, к анархизму плоти?» Но не для эротики же поставили ее в самом деле. Надеемся, что не для этого выкопали Аристофана и в Театре им. Комиссаржевской, хотя для строгой цензуры прикрытие литературным именем Аристофана достаточно веское! Под этим прикрытием вещи все называются своими собственными именами, и весьма это выходит не эротично, а просто грубо. И я невольно вспомнил авторитетного историка древнегреческой литературы, который, говоря о непереводимости Аристофана на русский язык, предвидел, что в «переводе все эти откровенности произвели бы впечатление отталкивающей грубости, между тем как в оригинале мы их легко прощаем поэту, так как на этой родной ему почве он без труда заражает нас своим дионисическим настроением». Надо помнить, что у Аристофана не просто античная откровенность, а специально дионисическое настроение, но создано ли на сцене Художественного театра такое настроение?

Художественный театр только грубо, вульгарно-натуралистически подчеркнул эти грубости перевода слов аристофановских на русский язык, без окружения их дионисической атмосферой. Ничуть не эротически, а зоологически, в противном жеребячьем виде, например, изображает муж Лизистраты перед публикой все желания и муки неудовлетворенной похоти, вплоть до судорог, стонов и пр., — и получается нечто отталкивающее, противное (как раз обратное действию подлинной эротики), и становится {97} просто неловко сидеть в театре и смотреть эту гадость, — неловко и за зрителей, и за артистов, и за… стены Художественного театра (noblesse oblige [положение обязывает — фр.], как ни как!). Ведь фарс — не эротика. И вот так, по-фарсовому, натуралистичен старейшина, которого раздевают женщины догола и который закрывает кувшином то, что должно закрываться фиговым листком… Если вид старческой худобы, обвисшего, некрасивого, костлявого тела есть остроумие и сатира, то это остроумие дураков, черт возьми!.. Эротика для современного зрителя должна быть только эстетической, утонченной, обаятельной, а не грубым рычанием жеребца, лезущего на самку, — а это именно дал Художественный театр, театр Чехова, «Чайки», Станиславского и прочее, и прочее.

Нет, Аристофан уж безнадежно устарел. Сатира его слишком архаична и наивна, остроумие ее — очень элементарное, грубое; конструкция его пьес слишком примитивна для современного утонченного зрителя: он все уже знает с самого начала, и развитие пьесы ничего ему не даст уже нового и неожиданного, и все это скучно чрезвычайно, чтобы смотреть целый вечер. А для зрителя примитивного остается одно жеребячье гоготание. Кому это нужно?..

Кому нужны эти бесконечные, нудные церемонии, которые проделывает в Художественном театре Лизистрата — Бакланова очень тщательно: молитвы над чашей, какие-то заклинания торжественные, коленопреклонения, ряд скучных и нудных обрядов, в которые и зритель не верит ни на минуту (то есть в художественную необходимость их).

Очевидно, Художественный театр привлекала в этой пьесе возможность показать новый тип постановки, то есть чисто театральная методологическая задача, — так, что ли? Актеры в «Лизистрате» мало интересны, речь их — мертвая, заученная риторика; массовые сцены, по обыкновению, сделаны хорошо (особенно битва со старейшинами), и щиты у воинов, латы и вооружение самые настоящие, как полагается натуралистическому театру, — не картонные и не бутафорские… Но весь смысл постановки — в перенесении на сцену Художественного театра теории площадок и всяческого «конструктивизма», и еще в фокусе вертящейся сцены (кто заведующий этим фокусом, кажется, не пишется в афише). Эти геометрически правильные отрезы колоннад создают впечатление греческого храма и Афин; вверх и вниз по лестницам на площадку и с нее сбегают и подымаются {98} Бакланова и другие актеры — большая толпа, и очень ловко проделывают эту эквилибристику и не падают, не разбиваются, а еще успевают сверху речь начать и докончить ее внизу; потом все это начинает вертеться на оси — весь этот круг с храмом, людьми, с битвой и проч. — все быстрее и быстрее, и этот фокус вертящейся сцены кажется москвичам новым и необычным.

В этих ли технических новшествах задача театра, именующего себя Художественным? Да и то сказать: вчера было ново, а сегодня уже старо и подражание. Не старо и вечно ново только подлинное творческое искусство. Но где оно в современном театре? Без пути, без идеалов, в развале каком-то, в сугубой растерянности Художественный театр истерически мечется и не знает, что же ему делать, куда направить бег своей издавна триумфальной колесницы… Старое уже пережито, от него он изрядно отошел (если уж разрешил себе такую постановку), а новое… вот оно какое, новое рукомесло Немировича-Данченко. И, конечно, прав был бы тот, кто в подзаголовок «Лизистраты» на афише приписал бы: «Художественный театр дыбом». Действительно, «дыбом», раз в своих опытах театр докатился до «путей» Мейерхольда.

## 6. О. Мандельштам[[223]](#endnote-221) Художественный театр и слово «Театр и музыка», М., 1923, № 36

Художественный театр — дитя русской интеллигенции, плоть от плоти ее, кость от кости.

Театр русской интеллигенции! Это уже внутреннее противоречие! Такого театра быть не может! А между тем он был! Больше — он еще есть. С детства я помню благоговейную атмосферу, которой был окружен этот театр.

Сходить в «Художественный» для интеллигента значило почти причаститься, сходить в церковь.

Здесь русская интеллигенция отправляла свой самый высокий и нужный для нее культ, облекая его в форму театрального представления. Общество, которое всем своим складом было враждебно всякому театру, строило свой театр из всего, что ему было дорого; но если сложить в одно место все, что любишь, даже самое дорогое, все-таки театр не получится, и любовь русской интеллигенции не стала театром.

Для всего поколения характерна была *литература*, а не театр. Это было типично литературное, даже «литераторское» поколение. Театр понимали исключительно как истолкование литературы. В театре видели *толмача литературы*, как бы переводчика ее на другой, более понятный и уже совершенно свой язык.

Источником этого театра было своеобразное стремление *прикоснуться* к литературе, как к живому телу, осязать ее и вложить в нее персты.

Пафосом поколения — и с ним Художественного театра — был пафос Фомы неверующего. У них был Чехов, но Фома-интеллигент ему не верил. {99} Он хотел прикоснуться к Чехову, осязать его, увериться в нем. В сущности, это было недоверие к реальности даже любимых авторов к самому бытию русской литературы.

Когда художественники привезли «Вишневый сад» в один большой русский провинциальный город, по городу распространилась весть, что труппа не захватила с собой «пузатого комода». С искренним огорчением передавали друг другу обыватели эту подробность. Без комода ведь уже не то. Пальцем «Фомы» уже нельзя будет к нему прикоснуться.

Что такое знаменитые «паузы» «Чайки» и других чеховских постановок?

Не что иное, как праздники чистого осязания. Все умолкает, остается одно безмолвное осязание.

Путь к театру шел от литературы, но в литературу не верили как бытие, *слова* не слышали и не осязали.

К литературе требовался *толмач*, переводчик. Эту роль навязали театру.

Вся деятельность Художественного театра прошла под знаком *недоверия* к слову и жажды внешнего осязания литературы.

Начиная от «Федора Иоанновича», кончая «Лизистратой», это один *цельный* путь. Доходило до курьезов: Елизаветинский Шекспир на античный лад.

По-настоящему буйствовал народ, по-настоящему плакали, и пели, и стрелялись. Но я помню «На дне». Ведь все-таки это был ситцевый и трущобный маскарад. Чистенький притон. Прилизанная трущоба. *Осязать* смрад и грязь им не удалось, как и многое другое. По-настоящему они осязали только себя.

Я говорю о Художественном театре без враждебности и с уважением: он не мог быть иным. Он был расплатой целого поколения за словесную его немоту, за врожденное косноязычие, за недоверие к слову. Вместо того, чтобы *читать* в слове, искали, что просвечивает за ним (теория сквозного действия). Уж не проще ли было заменить текст «Горя от ума» собственными «психологическими» ремарками и домыслами.

Никогда не читали текст. Всегда свои домыслы. Истинный и праведный путь к театральному осязанию лежит через слово, в слове скрыта режиссура. В строении речи, стиха или прозы дана высшая выразительность.

Они этого не знали. Они исправляли слово, помогали ему. Они ошибались, запинались и путались даже в пушкинских стихах, беспомощно размахивая костылями декламации — выразительного чтения.

Несколько раз переделали актерскую «азбуку чувств» и все-таки играли не правду, а актерский шифр.

Бытовой театр МХТ всегда был условным, театром-толмачом, переводчиком текста на актерскую азбуку чувств.

Вспоминаю «Месяц в деревне»[[224]](#endnote-222). Кажется, пустяк. Легкая безделушка. А как неестественно, развязно звучали голоса Верочки и других, с растяжкой, с истерическим смехом.

В «Лизистрате» все женщины читают по-старому, по актерской азбуке.

Почти все мужчины освободились от нее, и не случайно движения всех женщин плохи, будто сошли с картины Семирадского[[225]](#endnote-223), а движения мужчин превосходны.

В театре для того, чтобы двигаться, нужно говорить, потому что он весь дан в слове.

## **{****100}** 7. Абрам Эфрос Фрагмент о художнике в МХАТ «Театр и музыка», М., 1923, № 36

… Считалось установленным, что аплодировать запрещено, и публика молчала. Сидя в зрительном зале Художественного театра, она вечно чувствовала себя в присутствии какой-то незримой английской гувернантки, наблюдающей за корректностью ее манер. Даже выходя в серый коридор, обегающий зрительный зал, она говорила умеренными и придушенными голосами. Это было почтительное и выдержанное молчание. Гениальные спектакли падали в тишину, средние спектакли падали в тишину, посредственные спектакли падали в тишину. Даже неистовое волнение от сцены в «Мокром»[[226]](#endnote-224), заколебавшее волнами потрясенные и смятые фигуры в зрительных креслах, разрешилось шепотом, точно нестойкие колосья закачались под ветром. На условном языке восхищения, или недовольства, или равнодушия, зрители с Художественным театром не разговаривали. Когда сдвигали занавес — в сущности, театр официально не знал, как расстается он с публикой. Он выспрашивал ее иначе, тоже тихо, я бы сказал: он слушал ее, как исповедник слушает прихожан. У него были какие-то слуховые трубки, какие-то свои люди, близкие, насмерть преданные, впитывающие в себя и несущие ему все то, что чувствовала и говорила публика в антрактах, в финалах, за порогом; у меня в глазах встают эти кучки людей, сбившиеся и тихо беседующие в коридорах, — и среди них, в центре, расспрашивающая, сосредоточенная фигура близкого театру человека; живой шепот публики также тихо переходил за кулисы, и театр уже знал итог нового спектакля за ночь, за день, за сутки раньше, нежели успевали газеты загрохотать фельетонами.

Но нарушители тишины были. Это были художники. Им решались аплодировать. Им аплодировали. Действие перерезывали хлопками, как будто аплодисменты декорациям к спектаклю не относились и были ему посторонними. Раздвигался занавес перед синей гостиной «Месяца в деревне», перед пурпурным апофеозом «Мнимого больного», перед солнечной панорамой «Где тонко, там и рвется», перед радужным двориком «Хозяйки гостиницы»[[227]](#endnote-225), — и публика уверенно пускала в ход трескотню аплодисментов, но, отхлопав в эту сторону, опять на часы застывала в священной тишине. Художник выходил вперед, художник пародировал, художник шел особняком от театра, и зритель признавал это сразу и не мудрствовал: за художника художнику аплодировали, но с театром его не смешивали. Бенуа был Бенуа, Добужинский был Добужинским, Рерих был Рерихом, Кустодиев был Кустодиевым, — очень приятными декораторами с очень приятными декорациями, — а Художественный театр был Художественным театром. Правда, Художественный театр сам призвал их, это был настоящий приход варягов, они пришли княжить и володеть, они, действительно, княжили и володели, — но они не срослись с театром, не растворились в нем, а остались чужаками, знатными иностранцами, очень нужными, но и очень чуждыми, — по самому существу своего духа, по самому свойству своей {101} крови, — тому, чего искал и чего не мог у них найти Художественный театр.

Знал ли это театр? То, что знала его публика, — знал ли он сам? — Это были предвоенные годы, это был расцвет декораторства «Мира искусства», это была вера в декорационную панацею от всех театральных зол, это был бой со злыми духами сцены при помощи малярной кисти, это был стилист Бенуа в роли режиссера спектакля, это был модист Добужинский в роли психолога ролей, это был археолог Рерих[[228]](#endnote-226) в роли тайновидца вещей, это был прожектор и клеевая краска в качестве ultima ratio [последний довод — лат.] подмосток. Так было на всех сценах, но так было не во всех зрительных залах, и так не было в зале Художественного театра.

Но за его кулисами, что думали там? После боевых генеральных репетиций, когда публика уже исчезала, в фойе оставались близкие, свои люди; потом одни за другими появлялись разгримированные, усталые актеры и подсаживались к столикам; потом подходил художник, ему опять хлопали и кидали «браво», — и он уверенно улыбался; потом медленно и рассеянно, всегда кого-то ища и всегда не видя, показывалась гигантская фигура Станиславского. Свои люди бросались к нему, чтобы сказать, как все было хорошо, и какая чудесная декорация, и как публика довольна. И Станиславский, вдруг, каким-то чрезвычайно светским шагом направлялся к художнику, а художник торопился к Станиславскому, и они пожимали друг другу руки, и опять все хлопали, и Станиславский делал свои изысканные улыбки и свои самые любезные жесты — двумя руками, от груди к присутствующим, — но губы тут же зло подбирались, по-обезьяньи, в морщливую и заостренную складку, глаза были колючими и маленькими, и серебро седины сияло холодно и надменно.

Свои шептали: «Старик недоволен». Все становилось явно «не то». А по серому коридору, как всегда, вдвоем с кем-нибудь, размеренно прохаживался Владимир Иванович — и с приятнейшей улыбкой не уставал уверенно отвечать: «Да, да, — очень хорошо!» — всем восхищающимся, благодарящим и прощающим, своим людям, как будто и тени сомнения не могло в этом быть. Но и этот тьютор [защитник — лат.] и режиссер славы Художественного театра как-то слишком уж не сразу возобновлял разговор, останавливался, закладывал оба пальца за жилет, наклонял голову и что-то трудно взвешивал. Опять было «не то».

Чем же должно было быть «то»? Знали ли они оба? Когда в последние года, уже после революции, уже в бытность мою заведывающим художественной частью театра, Константин Сергеевич часто допрашивал меня о том или ином художнике, в особенности о футуризме и футуристах, — думаю ли я, что футуризм — это искусство, и что это на что-нибудь годится в театре (я был у него на подозрении, что я тайный футурист!), и во всех моих доводах и положениях просверливал свои дырки, — он однажды, походя, дал форму, которую надо считать классической и которая до конца говорила, чем должно быть «то». Он сказал: «Нужно было бы, чтобы в Симове был еще Бенуа!». Симова он считал «самым театральным» делателем декораций, какого он когда-либо знал и какого он мог себе представить. Его павильоны и постройки, его выгородки располагались на сцене театра как бы сами собой, совсем так, как надо было спектаклю; действие развертывалось, бежало, свертывалось, умирало; как живой организм в живой атмосфере, декорации были и не были, Симов был и не был; он был для сцены и в сцене, а не наоборот; он был скромен, он был {102} так скромен, как скромен обойщик, печник, штукатур в квартире, — кто думает о нем, кто видит его? — но он есть, он создал рамки для биения жизни. Но Симов был только выгородщик, павильонщик, меблировщик сцены, — в нем не было другой стороны, того, чем надменно сверкал блистательный Бенуа, — декоративного гения, стилистического вдохновения, дара единой чертой сокращать, удлинять, преображать в новую величину формы подмосток. Станиславский хотел бы, чтобы Бенуа был так скромен, что его можно было бы не заметить в спектакле Художественного театра, или чтобы Симов был так талантлив, что его честнейшее ремесло поднялось бы до большого искусства… Симов был *органическим* человеком Художественного театра в первую половину его истории. Органического художника не было у театра с тех пор по сей, юбилейный, год. Блестящая плеяда декораторов прошла *через* Художественный театр, а *не вместе* с ним. Но может ли сейчас появиться у него опять такой, органический, свой художник? Я твердо знаю, что нет! Все художники сцены всех толков, самые театральные из них, еще слишком сильно размахивают руками и слишком громко кричат. Они не скромны. Я почти влюблен в сценическую архитектуру «Лизистраты», но могу ли я сказать, что мой друг Рабинович был в ней достаточно скромен и не старался быть слишком видным? Что же говорить об остальных художниках, менее даровитых или менее сценичных!

Значит, Художественному театру надо ждать! А пока, — пока Владимир Иванович путешествуя по серому коридору, стал задумываться над тем, не ослабнет ли зло, если устранить диктатуру одного художника? Не даст ли совместная работа нескольких мастеров, по нескольким отдельным кускам, того результата, который так свойствен, который так нужен Художественному театру? Это очень трудный, очень сложный, очень тонкий опыт, но не правда ли, ведь это только значит, что его надо сделать…

## 8. М. Загорский В московских театрах. «Лизистрата» в Художественном и «Бастос смелый» в «Комедии» «Рефлектор», 1923, № 6

### 1

Отъезд Художественного театра на гастроли в Америку на такой продолжительный срок, как два года, обозначает, в сущности, конец этого театра как творческого коллектива. К. С. Станиславский почувствовал совершенно отчетливо, что в нашу эпоху ему нечего делать в России и что искусство революции ничего общего не может иметь с искусством «Чайки», «Сверчка» и «Вишневого сада».

В Москве с частью труппы и молодежью из Музыкальной студии остался В. И. Немирович-Данченко. Посредственный драматург, способный режиссер, талантливый администратор и умный человек. В качестве такового он понял, что в карете прошлого можно доехать до Нью-Йорка, но что, в сущности, это отнюдь не «далеко» и что успехи в Филадельфии могут дать доллары, но… не больше.

{103} И отсюда — постановка «Лизистраты».

Один из московских рецензентов назвал эту постановку «пожаром вишневого сада», на что умный старик, В. И. Немирович-Данченко ответил:

— Да, сад сгорел, но почва осталась!

Ну еще бы! Не хватало еще, чтобы «Лизистрата» оказалась «Землею дыбом». Спасибо и на том, что один из создателей Художественного театра публично сознался в происшедшем пожаре в стенах этого театра. Уж так заведено, что пожары очищают место и во многом способствуют «украшению». Важнее всего, чтобы сгорел архив, а остальное приложится.

Ну, а теперь о самой постановке. Аристофановская комедия, в сущности, создана для площадного театра с его простым зрителем из народа и его особенной манерой игры. Секрет этой игры почти потерян теперь для нас, но мы знаем, что эта была игра на широких местах, образно-яркой фразировке и грубо-подчеркнутых интонациях. Иной и не могла быть игра на театре Диониса на склоне Акрополя, сочетавшая и балет, и цирк, и оперетту, и феерию, и пародию, и обозрение, и фарс, и хоровод, и пантомиму.

А аристофановский текст? В нем мастерски соединены все элементы разрозненных впоследствии драматургических форм: здесь слито в одно религиозный гимн с величайшей непристойностью, последняя политическая злоба дня демократических Афин с целой философской теорией о мироздании, популярная народная песенка с культовой легендой и прочее, и прочее.

Как же справился со всем этим бывший Художественный театр? Увы, поджегши «Вишневый сад» Аристофаном, Немирович-Данченко пошел по легчайшему, в данном случае, пути — по дороге приспособления буйного афинского комедианта к вкусам мещанского зрителя с его культом «красивости», «пикантности» и «забавности». «Здоровая похабщина» Аристофана (определение Вс. Мейерхольда) превратилась в слащавенькую эротичность, а разнообразие его изумительных драматических приемов — в однообразное чередование диалогов с пением религиозных гимнов. И если бы не прекрасное декоративное сооружение художника Рабиновича и не вертящаяся на глазах у публики сцена (о ней только теперь вспомнили! Если бы у Мейерхольда была в распоряжении такая сцена, то вся театральная земля не только пошла бы дыбом, но и завертелась бы!) — если бы не это, то весь спектакль был бы окончательно провален.

И все же… спасибо и на том, что «завертелись». При сгоревших архивах из этого что-нибудь да выйдет. Во всяком случае, сверчок сюда уже больше не заберется.

<…>[[229]](#endnote-227)

## 9. Садко <В. И. Блюм> За упокой раба божия юбиляра «Зрелища», М., 1923, № 59

Немножко чувствуешь себя в положении чеховского дьячка, переставшего соображать: за молебном или за панихидой требуется возгласить записанного «раба божия имярек»… Говорят — *юбилей*. А где он, собственно, юбиляр? В добром ли здоровьи? Жив ли?.. Мы привыкли, чтобы {104} юбиляр был предъявлен нам — хотя бы и в преклонном возрасте, но собственной персоной, не подлежащей никакому сомнению.

Юбилей же Художественного театра тем замечателен, что самого-то юбиляра — тю‑тю, давно в природе не существует…

Он просто не существует *физически*.

Еще в 1918 году Художественный театр, как всем хорошо известный двуединый театральный организм, распался — на Станиславского и Немировича-Данченко. С тех пор обе признанные главы стали постепенно отходить от драмы и занялись — Станиславский оперой, Немирович — опереткой[[230]](#endnote-228).

Затем театр постигает сечение по другой плоскости: с 1919 года он рассыпается на две группы — зарубежную и тутошнюю[[231]](#endnote-229). В 1922 году произошло неполное воссоединение рассыпанной храмины, после чего театр уехал в заграничные странствия, где преблагополучно и обслуживает делателя долларов, проливающего слезы над страданиями дяди Вани.

Так вот, этого искромсанного вдоль и поперек юбиляра — как его, за здравие или за упокой писать?..

Репертуар — растерян: для Москвы осталась лишь одна пьеса («Синяя птица»), да две‑три постановки экспонируются в просвещенных Европах. В старом доме театра, что в Камергерском, забегала шумная ватага детей студий, сбивая с толку провинциального театрала, с отчаянием допытывающегося: где же он сидит — «в Художественном», «у Вахтангова» или «в Студии»?..

Но можно умереть, продолжая жить в детях своих. Увы, Художественный театр лишен и этой отрады. На глазах у всех дети-студии бросают заветы своего отца — и даже Музыкальная студия сотворила себе вертушку по образу и подобию мейерхольдову. И, наконец, сами основатели, создатели, вдохновители и отроки, заявляющие в ответственных выступлениях о собственном «сдвиге», расписываются в *духовной* смерти… нынешнего юбиляра.

Художественный театр не может жаловаться ни на какую решительно извне пришедшую «форс-мажор», которая ввергла бы его в водоворот бедствий. Революция и разразившаяся вслед за ней разруха с изумительной деликатностью обошли это «священное» место: когда наркомы работали в своих служебных кабинетах, закутанные в шубы, шапки, валенки и перчатки, температура зрительного зала Художественного театра никогда не спускалась ниже 14°C. Художественный театр, по странной прихоти истории, сразу же стал баловнем рабоче-крестьянского государства.

И все-таки он развалился.

Художественный театр умер естественною смертью — в ту самую ночь с 25 на 26 октября 1917 года, когда получил смертельный удар тот класс, лучшие соки которого он сконденсировал в своем великолепном явлении.

Театр этот до конца дней своих с честью и высоко держал знамя российского буржуазного театра. Это ничего, что художественники слыли некоторое время «буйными сектантами»: буйство с годами укротилось, а «сектанты» — что ж, каждая секта тем же богам молится, что и ортодоксальная церковь…

Театральная гегемония к Художественному театру перешла от Малого театра. Но право же, никакой театральной *революции* не было в том, что с шумом принес тогда в театр молодой «сектант».

{108} Но Станиславский с Немировичем подняли на большую высоту *технику* театра, усложнили его механизм: создалась иллюзия «нового» театра.

Искусство Малого театра развивалось по двум направлениям — по линии «литературности» и по линии «ансамбля», причем обе линии заботливо окопаны были канавками «реализма». Отступил ли от этой традиции Художественный театр? По чистой совести говоря, он эту традицию всемерно продолжал и возвел в перл создания!

По части «ансамбля» (давняя специальность «Дома Щепкина»!) Художественный театр развернул такую высокодобротную продукцию, что у парижских дикарей даже в 1923 году глаза на лоб вылезли от удивления[[232]](#endnote-230). По части «литературности» — репертуарная щепетильность, эрудиция, фанатическое отношение к искусству — все это далеко оставило за флагом литературность Малого театра, всегда являвшуюся лишь отражением традиционной связи Малого театра с либеральной и университетской *интеллигенцией*.

Наконец, по части реализма — разве не устремлялся к пресловутым «сверчкам» и Малый театр за все свое (впрочем, очень славное) существование? И если ему не дались «сверчки», то разве не оттого, что не хватило… уменья и ясно осознанной мысли?..

Нисколько не умаляя роли Малого театра в истории русской общественности, зажмуриваясь когда надо перед блеском его отдельных талантов, приходится все-таки признать, что «малотеатровская» эра русского театра была эпохой кустарничества — неоспоримым господством знаменитого нутра, приматом интуиции над эрудицией… Характерными представителями, поистине символическими фигурами, героями этой полосы нашего театра были Геннадий Несчастливцев с Аркадием Счастливцевым[[233]](#endnote-231).

Художественный театр явился в мир, чтобы это все переменить — чтобы технику театра поднять на уровень «производительных сил страны». В порядок театрального дня была поставлена *эрудиция* — «научный» подход, расчет, учеба, организация… Реалистическая тенденция Малого театра здесь была доведена, с помощью впервые сознательно примененной техники, до логического конца, произошло это чрезвычайно быстро — вот все равно как быстро упирается в межу только что разбежавшийся по «трехполью» трактор… Преобладающим типом актера стал тот средний актер, о котором с таким уважением отзывается чеховский *интеллигент* доктор Дорн из «Чайки».

И если раньше только верхушка актерского корпуса была, что называется, «своими людьми» в литературных и ученых салонах, кабинетах и т. п., то теперь, в эпоху Художественного театра, массовый актер растворяется в среде буржуазной интеллигенции как равноправный ее член. И здесь, как видим, та же традиция, доведенная до конца.

Оба театра — и Малый, и Художественный — осуществляли по своей линии два великих лозунга *буржуазии: реализм* в искусстве и *демократию* — как политический идеал. Университетские и литературные связи обоих театров общеизвестны. Университет же у нас вплоть до революции был тем самым своеобразным дыхательным органом, какой выработала себе на потребу задыхающаяся под пятой феодализма наша молодая буржуазия. Отсюда и исконный либерализм русского театра, и навязывание театру «направленчества», {110} пренебрежение ремеслом — вплоть до панического ужаса перед «театральщиной»… Художественный театр и в этом отношении лишь закончил издалека протянувшуюся тенденцию.

И когда была опрокинута буржуазия, распылилась ее интеллигенция — как было устоять театру, и без того уперевшемуся в тупик?

Просто — не стало кого «обслуживать». Ибо писано есть: когда выкорчевывается «базис», разваливается и «надстройка»… Октябрь своим смертельным ударом подсек *инерцию* и тем сократил агонию Художественного театра.

## 10. А. Луначарский[[234]](#endnote-232) Художественный театр (1898 – 27 окт. – 1923) «Известия», М., 1923, 27 октября

Художественный театр сыграл и еще теперь играет весьма крупную роль в русской театральной культуре, и мне хочется в день его 25‑летнего юбилея просто вспомнить главнейшие даты его многозначительной жизни. Как известно, в основе театра лежал кружок, организовавшийся вокруг Филармонии и имевший своими руководителями Станиславского и Немировича-Данченко[[235]](#endnote-233). Здесь я считаю нужным отметить довольно исключительный в истории искусства, да и вообще в истории, факт. Обыкновенно, оказывается верным положение, что двум медведям в одной берлоге ужиться трудно. Два крупнейших человека во главе какого-нибудь дела почти неизбежно приводят его к расколу. Правда, мы имеем блистательные примеры другого порядка, в особенности в области политики. Но, обыкновенно, это бывает в тех случаях, когда один из двух партнеров (так, например, у диоскуров Маркса и Энгельса[[236]](#endnote-234)) охотно признает себя второй скрипкой. Но в данном случае этого не было. Не было главного: совпадения темпераментов и взглядов. Была только чрезвычайно большая оценка каждым другого и затем объединившая обоих «религия» художественной добросовестности. Тем более приятно, что оба этих замечательных человека впряглись в колесницу Художественного театра и везли ее, если не всегда внутренно дружно, то внешне согласно.

Другой удачей кружка был изумительный подбор актеров. Конечно, невольно приходит в голову, что дело не в том, что собралась плеяда замечательных дарований, а в том, что принцип оказался правильно определяющим дарования. В самом деле, я помню еще время, когда говорили, что в Художественном театре, собственно, нет талантов и что он берет «только» ансамблем, а сейчас половина лучших имен нашего театра должна быть позаимствована из списка труппы Художественного театра.

Стремление к художественной законченности и добросовестности естественно и неизбежно приводило к усилению роли режиссера. Режиссура как искусство и как доминирующая сила в театре — это, для России по крайней мере, целиком создание вышеупомянутого кружка.

В выборе репертуара Художественный театр с самого начала стремился {111} пьесам серьезным, многозначительным, хотя, конечно, эпоха давала ему в руки лишь таких авторов, как Чехов, Ибсен и Гауптман, которые при огромной художественной серьезности и несомненной глубине мысли, тем не менее, сами выражали собою безвременье, разочарование и бездорожье.

«Царь Федор Иоаннович» был первым триумфом театра именно потому, что все в нем, от его парчовой внешности до деталей сценического исполнения, вытекало из единой мысли и представляло собою неслыханную до тех пор в театре художественную законченность.

Дальнейший успех связан был с именем Чехова благодаря совершенно изумительному воплощению чеховского тончайшего импрессионизма. С точки зрения чистого эстетства, с точки зрения тонкого штриха в зарисовке действительности Художественный театр поднялся на одинаковую высоту с Чеховым, но, конечно, с точки зрения силы проповеди и мощности конструкции он не мог не остаться на том же уровне небольшой высоты, на какой эпоха осудила самого Чехова.

Театр попробовал взлететь на гораздо большую высоту с постановкой инсценировок романов Достоевского. Конечно, в Достоевском таилась гигантская сила, не чета эмоциям и идеям чеховского размаха, но, к сожалению, в главнейшем и существенном Достоевский, как декадент своей эпохи, либо выражал такое же бездорожье, такое же отчаяние интеллигенции, поставленной в тупик, либо давал неприемлемые для нашей эпохи православно-верноподданические решения вопросов. Таким образом, театр, как и вся эпоха, не в состоянии был выдвинуть чего-то руководящего, что, несомненно, давал в известной мере реалистический театр расцвета (театр Гоголя и Островского), но зато далеко оставил за собою прежний реалистический театр в формально-художественном отношении как в области законченного и тонкого реализма, так и в области сценической фантастики.

Станиславский давал всему этому главную душу, определял собою, так сказать, красочное и музыкальное содержание театра. Немирович-Данченко выбирал репертуар, истолковывал его перед труппой и в то же время обеспечивал превосходную административную опеку над всеми сторонами многогранной театральной машины.

Художественный театр стремился и в зрительном зале, и в фойе, и, так сказать, во всей области соприкосновения с ним обеспечить художественность, т. е. изысканный стиль, благородную сдержанность и сосредоточенную серьезность, ибо именно так понимал {112} Художественный театр атмосферу искусства.

Художественный театр не смотрел на себя просто как на театр, а как на некоторый миссионерский центр, призванный реформировать искусство. Оговорюсь: конечно, ни малейшего проповедничества в смысле содержания Художественный театр не проводил. Он хотел проповедовать только новую обаятельно-законченную художественную форму.

Илья Сац начал в нем реформу театральной музыки, и театр задумал, а отчасти и сейчас проводит натиск на оперную вампуку[[237]](#endnote-235).

Театр оброс целой рощей более или менее взрослых студий, и, кроме того, поросль таких студий, уже органически не связанных с метрополией, покрыла Россию.

Но в то же самое время центр стал слабеть. Особенно сильный удар нанесла ему революция. Поскольку революция могла создать театр или поддержать его, она должна была требовать от него *содержания*, и при этом нового содержания. Художественный театр сначала никак не мог к этому приспособиться. Он продолжал давать свои прекрасные спектакли, которые сейчас увез в Америку. Тем не менее театр жил.

Более молодые его организмы, студии, стали искать новых форм, более отвечающих требованиям времени. Было бы слишком долго анализировать здесь эти искания, с их достижениями и ошибками. Становится очевидным, что из этого мира студий, включая сюда и Музыкальную студию самого Немировича-Данченко, должен вырасти новый Художественный театр, идущий на смену тому, гостящему в Америке. С возвращением могикан Художественного театра мы, вероятно, будем иметь здесь две одинаково сильные труппы, из которых вторая целиком будет смотреть в будущее.

Всякая критика совершенно отпадает от «Лизистраты», и все слои публики, которые соприкасаются с этим спектаклем, чувствуют на себе обаяние этого спектакля. Он очень смел, он очень плакатен, он очень рельефен. В нем есть такие дерзновения, которые являются большим новшеством, чем неуклюжие кульбиты левейших из левых. В то же время он полон вкуса, внутренней культурной меры, он создает тот естественный синтез, которого время не может не создать, отбирая жизнеспособное среди массы всякой поросли.

Таким образом, Художественный театр имеет не только замечательное прошлое, но и обнадеживающее будущее. Надо от души пожелать, чтобы Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, отныне народному артисту республики, удалось создать из молодых сил эту вторую центральную труппу Художественного театра. Она будет самым приятным сюрпризом для великого Станиславского при его возвращении к нам, ибо что так удручало этого изумительнейшего художника русской сцены наших дней, так именно какое-то отсутствие путей, в которое он уперся в последнее время. Мне кажется, что второй из вождей Художественного театра за время отсутствия Станиславского уже почти обрел эти пути.

Мы поздравляем Художественный театр с его прошлым и будущим в день его 25‑летнего юбилея, артистов Станиславского и Немировича-Данченко со званием народных артистов республики, а много послуживших театру высокодаровитых Москвина, Лилину, Книппер и Лужского со званием заслуженных артистов государственных академических театров.

## **{****113}** 11. Юрий Соболев Наследники Художественного театра «Жизнь искусства», Л.‑М., 1924, № 9 и 10

### I

Широко раскинулась сеть студий Московского Художественного театра. Топографически занимает она огромное пространство Москвы: от бывшего Камергерского переулка (ныне Проезд Художественного театра) до конца Арбата. От дома МХТ, где, за отъездом стариков, обосновалась Музыкальная студия, идет линия студий вверх по Тверской, к углу Камергерского переулка (Вторая студия), пересекает Советскую площадь (в доме бывшем Варгина — Правление Первой студии и ее кино[[238]](#endnote-236)), упирается в Триумфальную площадь, в правом углу которой — Четвертая студия, а в левом — Первая (помещение бывшего театра «Альказар»); затем эта прямая дает ответвление — на Арбат, к углу Николо-Лесковского переулка — Третья студия имени Евг. Вахтангова.

Этому широкому топографическому размаху как бы соответствуют те большие идеологические ожидания и надежды, которые возлагаются на студии. Когда говорят о том тупике, в который зашел Художественный театр, то, обыкновенно, обращаются к студиям как источникам тех молодых сил, которые способны оживить стареющий организм МХТ.

Едва ли, однако, сами студии смотрят на себя, как на некую запасную армию, кадры которой должны пополнять редеющий строй «стариков». Уж не говоря о Первой студии, 10 лет жизни которой дают ей право считать себя самостоятельным театром, но и все остальные студии не слишком охотно приняли бы предложение влиться в единое русло МХТ.

И перед руководителями Художественного театра, вероятно, не раз вставал вопрос, как быть дальше со студиями? Оставить ли их жить самостоятельно или объединить их под кровлей старого здания Художественного театра? *Владимир Иванович Немирович-Данченко* назвал студии наследниками Художественного театра. Но в чем сущность этого наследства Художественного театра? В том, что за два десятилетия существования Художественный театр четко формулировал смысл своего искусства как искусства *углубленной сценической простоты в расширенных рамках жизнеподобной актерской игры*.

Однако актеры Художественного театра, прослужившие там 10‑12 лет, естественно, могли довести приемы своего искусства до крайней натурализации. И неизвестно, куда бы завели эти приемы, если бы Станиславскому не пришла мысль создать лабораторию, где разрабатывались бы новые подходы в этом искусстве актера.

Такая именно лаборатория и сложилась в лице Первой студии, молодые силы которой осознали свою духовную близость со «стариками». Но молодежь, сыгравшая десять лет тому назад «Гибель “Надежды”» (первый спектакль студии), показала, что она восприняла и другой, важнейший принцип, легший в основу Художественного театра: студия восприняла главнейшее свойство истинной студийности — ощущение себя {114} некоим монолитом, сложным и раздельным организмом, перед которым ставятся задачи театра. Дело в том, что уже Художественный театр начал с того, что весь аппарат театра — от режиссера, актера и художника до машиниста, бутафора и монтера — поставил перед единой, общей для всех задачей разрешения спектакля. И значение образовавшейся десять лет тому назад студии в том, что она, расширив и углубив задачи актерского творчества, сохранила истинно студийный характер своей творческой природы.

Приблизительно в этих выражениях и вскрывал Вл. И. Немирович-Данченко смысл и значение появления Первой студии (в речи на юбилее Первой студии).

Действительно, 10 лет работы Студии, при всех колебаниях, ошибках и неизбежных промахах, доказали, что задачи, поставленные перед нею как перед своеобразной лабораторией для выработки новых приемов сценического мастерства при расширении и углублении старых методов, — эти задачи выполнялись ею неукоснительно. Студия, выросшая на почве Художественного театра, но существенно, как в чисто репертуарно-идеологическом, так и в формальном отношении, различествуя с ним, сохранила непересекающуюся связь с «Отчим домом».

Даже явные неудачи студии, как, например, постановка в этом сезоне пьесы Ал. Толстого «Любовь — книга золотая»[[239]](#endnote-237), не свидетельствуют об отрыве от него. Даже напротив: именно эта постановка, в которой таким анахронизмом показались приемы режиссуры[[240]](#endnote-238), возвращающей нас к первоначальным годам Художественного театра, показала, что в недрах студии далеко не изжиты те методы, от которых и сам Художественный театр решительно отказался! А наряду с этим возвратом к старине мы наблюдаем страстное {115} стремление студии найти те новые формы, которые были бы в полном соответствии с требованиями современности. Такие спектакли, как «Герой» (постановка А. Дикого[[241]](#endnote-239)) и «Укрощение строптивой» (постановка В. Смышляева и А. Чебана[[242]](#endnote-240)), свидетельствуют о неустанных исканиях студии. Располагая сильным составом труппы, при наличии в ней не только такого высокоодаренного, может быть, исключительного по глубине и силе дарования актера, как М. А. Чехов, но и таких крепких, вполне сложившихся артистических индивидуальностей, как Сушкевич, Готовцев, Попов, Дейкун, Дурасова, Гиацинтова, Бромлей[[243]](#endnote-241), — студия чувствует себя на здоровой творческой почве. Однако вызывает некоторое опасение неясность репертуарной линии этого сезона. С одной стороны — явная безделушка «Любовь — книга золотая», с другой — предстоящий «Гамлет» и «Расточитель»[[244]](#endnote-242) Лескова, премьера которого ожидается в ближайшем будущем. Между тремя этими постановками нет решительно ничего, что могло бы их меж собой связать, вскрыв некую единую идеологическую линию. Случайность — вот мотив, который стал звучать в репертуарном плане студии!

Но и при искривленной репертуарной линии студия имеет все права и основания ощущать себя художественным организмом, занимающим совершенно определенное место в ряду московских театров. Истинная наследница Художественного театра, студия продолжает творчески углублять здоровые, неумирающие стороны большого искусства старого Художественного театра.

### II

Далеко не так блестяще обстоит дело с остальными наследниками. Начнем обзор их деятельности, следуя, как это уже и сделано в начале статьи, топографическому плану их размещения по Москве.

*Вторая студия* при наличии нескольких даровитых актеров страдает отсутствием руководителей. Очень нечеткая репертуарная линия: от прошлых сезонов остались: инсценированная сказка Льва Толстого «Об Иване-дураке» и инсценированная повесть Сологуба «Узор из роз» (приспособлена для сцены, как известно, самим автором); минувший год прибавил к этим основным работам студии, целый ряд лет державшейся на «Зеленом кольце», «Разбойников» Шиллера и «Грозу»[[245]](#endnote-243) Островского, две постановки, осуществленные в полном разрыве со старыми реалистическими канонами Художественного театра. Но если примитивный и провинциальный «конструктивизм» «Разбойников» не резал глаза, заслоненный подлинной и возвышенной романтикой прекрасного текста П. Антокольского, заставившего старые строфы Шиллера звучать остросовременно, то мистически поданая «Гроза», лишенная бытовой оболочки и показанная вне времени и пространства, произвела тягостное впечатление, обнаружив явный дилетантизм осуществителей этого спектакля. Поэтому приходится с большой тревогой ожидать будущих работ студии. «Невидимка» Кальдерона, с одной стороны, и историческая пьеса Д. Смолина из эпохи Елизаветы Петровны, с другой, — стоящие в плане этого сезона[[246]](#endnote-244), говорят о том, что репертуар Второй студии еще в большей мере, чем в Первой, основан на случайном выборе. Мечтает Вторая студия и о постановке «Розы и Креста» А. Блока. Разумеется, если бы такая постановка осуществилась и притом сохранила {116} бы весь аромат блоковской поэзии, это могло бы сразу реабилитировать студию. На «Розу и Крест» возлагались вообще большие надежды, тем более, что руководство постановкой должен был принять на себя В. И. Немирович-Данченко. Но увлеченный работой над «Кармен» в Музыкальной студии МХТ, Владимир Иванович, видимо, охладел к работе над Блоком, и постановка, лишенная авторитетного руководителя, боимся, еще не скоро будет показана[[247]](#endnote-245).

*Четвертая студия* — самая младшая сестра трех остальных, в прошлом сезоне показала неплохую работу: «Обетованная земля» С. Моэма, крепко и дружно сыгранную. Вторая постановка, в сущности, уже не являлась новинкой: «Своя семья» игралась студией еще тогда, когда официально она не была включена в число наследников МХТ. В этом году покажут «Кофейню» Муратова[[248]](#endnote-246). После здоровой и ясной пьесы Моэма эстетический пустячок П. Муратова свидетельствует о том, что и в Четвертой студии самое уязвимое место — репертуар. А между тем эта студия, хотя и не пускающаяся ни на какие искания, но, как говорится, честно делающая свое дело, могла бы, будучи даже в стороне от «большой дороги» московских театров, быть далеко не лишней.

{117} *Третья студия*, и топографически оторванная от остальных, и в идеологическом отношении представляет некоторую разновидность — особую породу «наследников». В сущности, вся ее творческая жизнь шла под знаком покойного Вахтангова, подлинного и большого режиссера, от которого можно было ждать еще много достижений, крайне своеобычных и ярких. Самое глубокое и, может быть, самое для него выразительное он запечатлел в постановке «Чуда св. Антония», спектакля, с которого начала жить студия. Наиболее же блестящей, в формальном смысле, его работой должна почитаться, конечно, «Принцесса Турандот». Но при всей свежести и занимательности зрелища комедия Гоцци сложила спектакль, внутренне лишенный всякого идеологического стержня. Театр «как игра в театр», и только! Разумеется, в основание творческой жизни студии этот блестящий, но внутренне пустой спектакль — положить невозможно. Покойный Вахтангов, конечно, слишком отчетливо это сознавал. Ведь и для него самого подлинным достижением является не «Турандот», а, разумеется, «Антоний» и еще — «Гадибук» (спектакль в театре Габима)[[249]](#endnote-247). И вероятно, будь жив Вахтангов, студия, оттолкнувшись от *занимательного зрелища*, пошла бы к творческой {118} работе, насыщенной глубоким *содержанием*. Но Вахтангова нет, а у теперешних молодых руководителей студии его имени, видимо, не успел сложиться достаточно стройный план. В прошлом году была сыграна комедия Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше»[[250]](#endnote-248). Спектакль вышел бледным, но претенциозным по режиссерскому подходу. Было много изощренных выдумок, было много нарочитого, но язык Островского в спектакле не звучал, и не смогли неопытные исполнители охватить трудную задачу лепки образов Островского. А в этом году показана «Женитьба»[[251]](#endnote-249). Ее ставил Ю. А. Завадский[[252]](#endnote-250), один из тех, на которых, после смерти Вахтангова, возлагались в студии наибольшие надежды. То, что сделал сейчас Завадский, свидетельствует больше о молодом задоре, «эпатировании», чем о глубине и серьезности его режиссерского подхода к Гоголю. «Женитьба» показана как некий чудовищный гротеск. Перекрещивающиеся влияния Достоевского, Гофмана и новейших немецких экспрессионистов с примесью Розанова и Мережковского отложились на спектакле, поистине, в чудовищной пропорции. Достаточно сказать, что Кочкарев показан в сопровождении двух двойников, играющих роль каких-то мелких бесов. Последний акт трактован в тонах трагических: в том, что Подколесин сбежал из-под венца, усмотрел режиссер мотив для создания настоящей душевной драмы для Агафьи Тихоновны. Под звуки похоронного марша, под погребальный звон церковных колоколов, с зажженными свечами ищут Кочкарева, с его двумя двойниками, несчастная невеста и тетушка сбежавшего Подколесина. И тоном зловещей старухи из андреевской «Жизни Человека» говорит сваха заключительные слова комедии. Все персонажи Гоголя приняли фантастические, уродливые очертания: страшные видения, ужасные хари вроде тех «рож», которые мерещились андреевскому Тюхе. Комедия идет три часа — доказательство, насколько затянут сверкающий, упругий, не имеющий себе равного гоголевский ритм! В продолжение всего представления в зрительном зале гробовая тишина. В «*Женитьбе» убит смех*! И все это только потому, что Ю. А. Завадский пожелал в подзаголовке Гоголя «совершенно невероятное событие» усмотреть те мистические глубины, которые делают спектакль невыносимо тягостным.

Вот это отсутствие здорового чувства истинного театра и заставляет с какой-то обостренной тревогой смотреть на Третью студию. Неужели не понимает студия, что без крепкого, здорового содержания нет и не может быть театра?

{119} Впрочем, упрек этот до известной степени относится и ко всем остальным «наследникам» Художественного театра. Им серьезно нужно подумать о репертуаре. И прежде всего — им нужно найти в себе волю к здоровому театральному творчеству.

P. S. Я сознательно не говорю в этой статье о Музыкальной студии МХТ. Задачи, поставленные перед нею, совершенно отличны от задач драматических студий Художественного театра. Но, вместе с тем, в тех поисках *синтетического искусства*, которые чувствуются в работах Музыкальной студии, непосредственно руководимой В. И. Немировичем-Данченко, так много отвечающего современным требованиям, предъявляемым вообще к театру, что хотелось бы поговорить о ней особо…

## 12. Гамаюн <псевдоним не раскрыт> Театры и кино. «Кармен» в Художественном театре «Вечерняя Москва», 1924, 6 июня

Немирович-Данченко, вот уже четыре года «омоложающий» 25‑летний организм МХАТ, смотрел на «Кармен» как на завершение своей работы. «Кармен» должна была показать, как Художественный театр наконец поравнялся со стремительным движением наших дней. Предшествовавшие «Кармен» спектакли — оперетты «Анго», «Перикола» и «Лизистрата» являлись лишь ступенями к завершительному аккорду, взятому на этот раз в драматических, серьезных, не опереточных тонах.

Больше года готовилась эта «музыкальная драма». Старый текст был совершенно уничтожен, поэт Липскеров[[253]](#endnote-251) восстановил подлинник Проспера Мериме[[254]](#endnote-252). Музыка Бизе была заново переинструментирована, часть старых ходульных персонажей была даже заменена новыми, надоевшие Микаэлы и Эскамильо были сведены на нет. Все произведение было облечено в модные конструктивные декорации одного из ярчайших художников.

И все оказалось напрасным. «Кармен» в Художественном театре, увы, снова — драма «настроений», возвращающая революционный МХАТ к былым традициям «На дне». Драматизм, испанская стихия «Кармен» были затушеваны, приглажены и лишены экстаза, даже танцы выглядели, как балетные номера Большого театра. Рабиновича просто ввели в норму, не использовали конструкции.

Зато была достигнута музейность, живописность, даже историчность «Кармен». Сцепление несвязанных, но надолго запечатлевающихся туманных картин уподобляет новую «Кармен», прежде всего, образцовой кинофильме. Каждая поза просится на экран.

Всегда «Кармен», прежде всего, — опера. Известно, правда, что в Художественном театре голосов нет. Но почему Мейерхольд, у которого нет актеров, всегда делает так, что этого недостатка никто не замечает? Опытнейший режиссер Немирович этой безголосицы, увы, не скрыл. Одна только Бакланова выделялась на сплошном фоне скучных и слишком «оперных» манекенов.

## **{****120}** 13. Л. Сабанеев[[255]](#endnote-253) О музыке «Кармен» в Художественном театре «Известия», М., 1924, 8 июня

Новая постановка вызывает на размышления. Она, по-видимому, родилась как идея «борьбы с оперной вампукой». Но если оставить в стороне самую правомерность этой борьбы, сильно поколебленной в последние годы, то почему именно на опере Бизе, которая в сонме опер как раз менее всего страдает «вампукой», захотел Художественный театр производить свой эксперимент. Почему, далее, «вместе с люлькой выбросили и младенца», почему подверглось переработке многое такое, что было и жизненно, и реально, и красиво. Мы вообще склонны думать, что великие художественные произведения прошлого (а «Кармен» Бизе отнюдь не есть «Кармен» Мериме, а гораздо выше последней как художественный организм, что доказывается хотя бы сравнительной популярностью обоих), — что эти произведения не должны бы быть искажаемы столь существенно, не должны быть только почвой для режиссерских экспериментов людей гораздо менее, чем Бизе, даровитых. В опере центр всегда в музыке, — этой аксиомы не поколебал даже сам Вагнер. Очень может быть, что именно старые оперы лучше всего было бы ставить в возможном соответствии с их стилем, при их появлении корректируя его новыми ресурсами технической современности, но не изменяя существа. В итоге реалистическая опера Бизе превратилась в полусимволическую трагедию, и наиболее пострадавшей частью была музыка, которая имела всегда наибольшую обаятельность. Много музыки получило новую текстуацию, нередко совершенно не вяжущуюся с настроением звуков, многое звучит дико, просто от созданной годами привычки к определенному смыслу и тексту, многое выпущено (что очень жаль), многое искажено и прибавлено. Из арии тореадора сделана зачем-то целая сцена. Микаэла обратилась в «мать Хозе» — символическую фигуру вроде античной Мойры[[256]](#endnote-254). Вообще трудно перечислить все то хозяйничанье, которое произведено на развалинах бизевского творения, и трудно соединить знаком равенства знаменитую оперу с этой свободной фантазией «по Мериме», «при содействии музыки Бизе». Постановка не учла того момента, что музыка привязывает к себе и ко всему, что с нею связано, что в этой ассоциативности одно из наиболее мощных ее воздействий. И вот этого-то новая постановка себя лишила. Отдавая дань уважения и даже восторга многим деталям композиции сцены и действия в этой новой опере, мы не можем не констатировать, что общее впечатление остается холодным и вялым, несмотря на концентрировку драматического момента, на уничтожение ингредиентов и на сценическую оживленность. Усовершенствование оперы Бизе не удалось — так мстит музыка за себя тем, кто подходит к ней только как к формальному «сопровождению» драмы в опере, а не как к самодовлеющей жизни. Исполнительская музыкальная часть была, в общем, удовлетворительна, хотя ни разу не возвышалась над уровнем корректной осторожности, не было ни размаха, ни соответствующего стихийного впечатления, — некое музыкальное соглашательство, не холодное и не горячее по природе.

## **{****121}** 14. Хрисанф Херсонский «Кармен» В. Немировича-Данченко «Известия», М., 1924, 8 июня

Мериме в своей новелле о Кармен рассказал с живой простотой о трагической любви солдата и бандита Хозе к девушке-цыганке. Бизе окружил новеллу пышностью музыки и зрелища в стиле придворной оперы, но и под внешней оперной мишурой сохранила свою неиссякаемую тему волнующая лирическая трагедия, полная реальной жизненности. Художественный театр переработал оперу, очистив ее от «вампуки», от оперного блеска и шума, ради внутреннего содержания. В. И. Немировичем-Данченко сделана камерная музыкальная драма, опирающаяся всецело на драматическую игру тесно замкнутого круга немногих действующих лиц. Массовое окружение, толпа отодвинута как бы на амфитеатр, окружающий площадку, на которой разыгрывается драма, и хору придано значение хора античной трагедии — вещего народа, поющего свои комментарии по ходу действия. На площадке перед ним как бы распяты страсти Хозе и Кармен. И многое сделано для того, чтобы символически подчеркнуть значение их личной драмы. Но содержание пьесы, к сожалению, понято не реалистически, а мистически.

Многие сцены переделаны для наибольшего психологического драматизма и приближения к новелле Мериме. Микаэлы, этой «девушки в голубом платье», которой нет у Мериме, нет и в этой постановке, — вместо нее поет среди хора мать Хосе, как бы олицетворяя его постоянную «совесть» и воспоминания.

Мрачная ворожба, мистическое злое колдованье «ведьмы», «чертовки», — так определяется вся роль Кармен в этом спектакле. И Бакланова дает яркую мимическую игру лица. В ее исполнении мы видим Кармен, у которой темперамент как бы скован в холодном теле, скупом на движения, и горячее внутреннее волнение почти не окрашивает ее чистую речь лирического голоса, — у ней все сосредоточено в глазах, во внутреннем духовном темпераменте. Спектакль напрасно лишен многих красок, имеющихся в опере Бизе, сочетавшего, как и Мериме, драматические и лирические сцены с юмором и весельем. Напрасно жизнерадостность Кармен принесена в жертву «черной магии». Вовсе не в этой магии, а в глубокой реалистичности драмы трагизм ее повести.

И тореро Лукас, прозванный Эскамильо, зовет у Бизе на бой, он также полон борьбы и жизнерадостности. На его контрасте с Хосе построен уход Кармен от прежнего друга. А в Художественном театре пессимистические размышления Лукаса: «Все на земле только игра, игра…», повторяемые еще хором с трагической жутью, — право же роняют тему драмы.

Драматические пантомимы — лучшие места спектакля. Рука драматического режиссера, кроме того, дала нам убедительного Хосе, в исполнении Великанова[[257]](#endnote-255), который правильно развивает свою роль с сильным нарастанием от первого к последнему акту. Он обладает и красивым чистым голосом. {122} Между прочим, особенно хорошо режиссерски сделана и сыграна последняя встреча Хосе с Кармен и сцена убийства.

Хорошо поет хор.

Не многое можно сказать на этот раз о декорации И. Рабиновича, она суха и лишена той наполненности светом, бедна по светопластической композиции, что интересно давал этот художник в других своих работах.

Текст К. Липскерова далеко не везде удачен, местами отяжелен литературной «вампукой».

Спектакль Художественного театра имеет свое значение как студийная работа для воспитания артистов и выявления камерной музыкальной драмы, но классического произведения не дает.

## 15. А. Кугель Театральные заметки «Жизнь искусства», Л.‑М., 1924, № 25

Последняя крупная московская постановка истекающего, вернее, уже истекшего, сезона — это «Кармен» в так называемой оперной студии Художественного театра. Вл. И. Немирович-Данченко год работал над этой постановкой. Работа эта весьма значительна и по своим результатам и, главное, последствиям.

С формальной точки зрения руководитель Художественного театра, пожалуй, нарушил то, что называется традицией, и в этом смысле многие музыканты, я уверен, будут предавать его анафеме. <…>[[258]](#endnote-256)

Опыт с постановкой «Кармен» в Художественном театре, без сомнения, опыт революционный. <…>[[259]](#endnote-257)

«Кармен» в студии Художественного театра есть прежде всего пьеса, — пьеса с музыкой, театрально-музыкальная пьеса, называйте как хотите. Это достигнуто, во-первых, таким исправлением и такою перетасовкою либретто, при котором резче подчеркнуты схематические черты фабулы. Быть может, пьеса получилась {123} более мелодраматическая, прямолинейная, чем у Мельяка — Мериме[[260]](#endnote-258). Я нахожу, что она стала как-то суше, но зато получилась сценическая вразумительность и убедительность. Не понять оперу или упустить что-нибудь в ходе действия — нельзя. Все ясно, логично, последовательно, — скажу, пожалуй, математически точно. И вы впервые (по крайней мере, мне так казалось) не только слушаете, не только смотрите, но и драматически сопереживаете оперу.

Во-вторых, значительная часть музыки перенесена из вокальной области в пантомимную, т. е. музыка в общих очертаниях ритма и гармонии иллюстрирует жизненные и психологические, в общем рисунке движения и мимики, положения. «Где достать стакан воды для дорогой Вампуки»[[261]](#endnote-259) — всегда смешно, потому что натуралистический образ стакана воды, вызываемый словом, разрушает иллюзию звуков или, наоборот, иллюзия звуков разрушает своим контрастом всякое понятие стакана воды. Но недоговоренное или совсем не высказанное словом движение, могущее относиться хотя бы к стакану воды, не впадает в противоречие с музыкальным выражением. У музыки и движения есть общий знаменатель — широкая абстрактность, неизбежно исчезающая от уточненных словесных понятий. Драматические положения мимически разыгрываются на фоне звуков, и эта прослойка мимодрамы дает пьесе большую выпуклость и убедительность. И наконец, третье — роль хора. Это, по-моему, наименее бесспорное завоевание постановки. Вл. И. Немирович-Данченко хор действующий превратил в некое подобие античного хора, в того «идеального зрителя», о котором говорит Шлегель[[262]](#endnote-260) в своих комментариях к античному театру. Действующий, поющий многоголосый хор, вмешивающийся в пьесу — едва ли не самая яркая несообразность среди оперных условностей. Режиссер расположил хор над сценой, на верхней конструкции, и, искусно комбинируя движения хора, дал нам как бы отражение «идеального зрителя», следящего с глубоким вниманием за ходом действия. Это очень интересно задумано, но я не знаю, заключается ли в таком толковании и таком изображении хора указание на будущие оперные возможности. И в то же время мне кажется совершенно бесспорным, что трактовка будущего оперного либретто возьмет очень много от приема, показанного в «Кармен», и будущая опера будет непременно наполовину, если не более, мелодрамой, и только в одной части своей, и, быть может, наименее значительной, вокальной интерпретацией сюжета.

С этой точки зрения я считаю постановку «Кармен» очень крупным событием, и все недостатки спектакля, {124} а их можно указать немало (сравнительная бледность главной исполнительницы, дешевый примитив иных стихов, слабая разработка ритмического начала в пантомимных сценах и пр.), на мой взгляд, не имеют особого значения. Это гораздо большее, чем удачный или неудачный спектакль… Это опытное доказательство возможности новых путей в оперном искусстве; это — луч надежды, что опера изживает «Вампуку», и мы найдем наконец синтез музыки и драмы, о чем напрасно так много писал и шумел Вагнер, гениальный музыкант, сценического синтеза нисколько не давший.

Секрет прост: он в ограничении вокального слова, в доведении его до необходимейшего минимума и в том, чтобы в оперно-сценическом представлении господствовали «песни без слов», то есть «Lieder ohne Worter», которые и являют собой сущность музыки этого самого отвлеченного и общего из искусств.

Вл. И. Немирович-Данченко сделал большое дело, и кто способен проникнуть в суть дела, для того это ясно. И я охотно, за новые возможности, открытые его постановкой, прощаю ему насилия над темпами и всяческие вольные обращения с Бизе, Мельяком и даже Мериме.

## 16. Антон Углов <Д. А. Кашинцев>[[263]](#endnote-261) Дискуссия, полемика. «Кармен» слева «Новый зритель», М., 1924, № 27

В течение 3 недель — не менее 12 рецензий, из которых 11 в разной степени порицательных и только одна хвалебная — зато неумеренно.

Однако бесспорно, что «Кармен» Немировича-Данченко — интереснейшая оперная постановка не только истекшего «сезона», который она необычным порядком заключила, но и многих предыдущих.

В процессе развития сценического искусства, совершающегося на ваших глазах, опера до сих пор не выявила себя ничем принципиально новым. Громыхал «Большой», аккуратничал «Новый», халтурил «Зимин». «Сдвиг», проделанный буквально всеми, мало-мальски свежими драмтеатрами Москвы, оперы до последних месяцев не коснулся. Социологически это вполне закономерно, тут не субъективная бесталанность или инертность постановщиков, а подтверждение того факта, что музыка вообще, как вершина идеологии, наиболее отвлеченный ее элемент, революционизируется значительно позднее.

Немирович со своей «Кармен», по-видимому, первый (поскольку опера была в работе целый год) начал делать с оперой левые опыты. Признавая аксиомой, что чем «классичнее» какая-либо театральная вещь, тем больше не только какого-нибудь «права», но прямую обязанность имеет современный режиссер ее революционизировать как со стороны текста («содержания»), так и со стороны сценической («формы»), мы должны квалифицировать замыслы постановщика, причем литературно-драматургическая часть, больше всего освещенная критикой, нас интересовать в данном случае не будет.

Музыка в «Кармен» Немировича подвергнута безжалостному опустошению. {125} Негативная работа, «купирование» и перетасовки едва ли имеют сравнимые прецеденты. Многое можно оправдать, но многое музыкально-ценное погибло без всякой компенсации. В результате получилась *вокальная трагедия* (полная модернизация текста сгущала краски до возможных пределов) со слабым оркестровым сопровождением.

Дело вовсе не в Бизе и не в том, что следовало сохранить его партитуру. Совсем наоборот: так же точно, как переводчик и режиссер подошли к сюжету и сцене, *должен был кто-то подойти* к музыке. Кто — кто-то? Композитор. Совершенно недостаточно иметь толкового дирижера, который понимает и осуществляет намерения режиссера. Для революционизирования оперы нужен прежде всего смелый и даровитый музыкант-композитор, а потом уже актер и либреттист.

Сочиненная Немировичем без *композитора* «Кармен», при всей удачной концентрированности эпизодов, при мастерстве постановщика держать зрителя все время почти на одном, чрезвычайно высоком, градусе драматического напряжения, — новая «Кармен» — не опера и не «музыкальная драма».

Дело в *позитивном* звуковом творчестве, которое не ограничилось бы прибавлением отдельных нот, введением в оркестр новых, непартитурных инструментов, а революционизировало бы все произведение с первых до последних строк. При сохранении цельными наиболее выразительных частей, музыкальная связь между ними *не должна быть непременно авторской*. Вполне уместны новые эпизоды, Усиливающие и подчеркивающие замысел постановщика. Затем сама оркестровая сторона оперы может нуждаться в больших дополнениях.

Надо сказать, что «Кармен» Бизе чрезвычайно трудна для позитивной модернизации. Для такого важного и нужного эксперимента после опереток следовало бы взять одну из менее талантливых, но столь же популярных опер. В первую очередь, напрашивается «Фауст» Гуно, который насколько интересен по идее, настолько слаб по композиторскому выполнению. Здесь горячо подадут друг другу руки и музыкант, и драматург, и режиссер.

Все-таки В. И. Немирович-Данченко как новатор оказался силен, поставленной цели — по-своему «углубить» историю Карменситы — добился и дал пример смелого, хотя бы только негативно-конструктивного оперирования звуковым материалом. Но и это — большой *формальный шаг* вперед.

Ждем продолжателей еще более смелых, идейно более современных.

# **{****126}** Сезон 1924 – 1925

Вернувшись с зарубежных гастролей, играя свои старые спектакли, МХАТ оказался в окружении скептически настроенных к нему критиков. Если в период гастролей его то и дело подозревали в идеологической измене, духовном слиянии с эмиграцией, то теперь сомневались, нужен ли он вообще новому зрителю.

В статье «Театральный экспорт» («Новый зритель», 1924, № 36) В. Тихонович сравнивал итоги пребывания за рубежом Художественного и Камерного театров. Он считал, что итоги эти предопределены историческим происхождением театров. Художественный был создан «общественной» интеллигенцией с идеалами до 1905 года, а Камерный — «художественной» и с идеалами после него. Поэтому Камерный театр оказался «восприимчивее к духу времени» западного искусства, а МХАТ — остался самим собой в области «отжившей идеологии и привычной формы».

Мало этого, Тихонович упрекал МХАТ в том, что он «горделиво» возомнил о значении своих гастролей для самой Америки, установив новую хронологию развития американского театра: до своих гастролей и после них. И все благодаря успеху у публики и влиянию на людей искусства.

Однако критик Юлиус Бульбус («Новый зритель», 1924, № 34) разъяснял, что МХАТ имел успех не у того зрителя. В статье «Трагедия одиночества, или Театр для Беббитов» он привел его социальный портрет: «Это самый добропорядочный, самый уравновешенный, самый стереотипный середняк страны трестов и концернов», мещанин, выведенный «рассерженным американцем» Льюисом Синклером в романе «Беббит». Следовательно, не приходится думать, что из Америки возвращается «наш театр». В «нашем театре» Станиславский «навсегда останется изгоем».

Крайнюю степень враждебности и презрительного отношения к Художественному театру проявляли рабкоры (рабочие корреспонденты). Некто, подписывающийся Кожевник, впервые в жизни побывав в МХАТ, ушел разочарованным после второго действия «Смерти Пазухина». Свою реакцию он изложил на страницах московского журнала «Рабочий зритель» в заметке «Смердит. (В Художественном театре на открытии)» (1924, № 19). Он писал: «Нет жизни в театре! В этом все! Мертвый старый репертуар, мертвые артисты-автоматы, мертвый театр. И смердит от него, как от трупа. Нет сил смотреть эту разлагающуюся гниль». Невежество придавало Кожевнику самоуверенности, и он издевательски писал об игре «какой-нибудь там знаменитости, вроде Книппер-Чеховой», которая «глазки закатит, головкой покачает, руки закинет» (Там же).

{127} Хамство было настолько возмутительно, что В. Худашев из «Новой рампы» ответил ему и таким же рабкорам, как он. «С такой критикой, хотя бы она и помещалась в рабочем журнале, далеко не уйдешь и рабочего к театру не приблизишь, — писал он. — А приблизить рабочего к театру нам необходимо, и сделать это мы можем только тогда, когда заставим изучить искусство и ценить в нем все хорошее, хотя бы это хорошее являлось достижением не рабочего класса, а прежнего буржуазного общества» («Новая рампа», 1924, № 15).

Худашев напомнил, что О. Л. Книппер-Чехова — Заслуженная артистка республики.

Пропагандистом МХАТ, как всегда, выступил нарком А. В. Луначарский, опубликовав статью «К возвращению “старшего” Художественного театра» («Красная нива», 1924, № 39). Он считал, что для слияния с нынешним искусством страны МХАТ нужно всего лишь «обрести созвучный эпохе репертуар» и «изменить и кое-какие свои *художественные приемы*».

Журнал «Новый зритель» немедленно обрушился на Луначарского за эту «совершенно неуравновешенную статью» (1924, № 38). Возмущение вызывало то, что нарком «осыпает эту группу и весь МХАТ в целом похвалами, способными этих почтенных актеров вогнать в краску. Ликование Луначарского далеко оставило за собой даже восторги перед художественниками эмигрантской критики».

Полемика в прессе продолжалась на разных уровнях. И если Луначарский со всем уважением называл Художественный театр «старшим», то такие критики, как Ю. Соболев и Э. Бескин, прибегали к определению «старый».

«Остались ли они прежними “непримиримыми”, эти “хранители печати” старого Художественного театра? — спрашивал Бескин. — Или, поварившись в соке европейско-американского котла со всей его мешаниной и противоречиями, взвесив и пораздумав, сопоставив “конфликты жизни”, — сдали. Для многих, “оберегавших входы” былых традиций и “святости” вечных канонов чистого искусства — это был целительный путь. Своего рода практикум. Семинарий жизни» («Новый зритель», 1924, № 36).

С этими раздумьями Бескин смотрел возобновление «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина. Первым впечатлением было: «Жутко — как будто ничего не изменилось под камергерским зодиаком» (Там же).

Выход на сцену И. М. Москвина в роли Прокофия Пазухина убедил Бескина в том, что «наметился перелом», так как артист играл с такой силой изобличения зла, которую не мог себе позволить во времена дореволюционных взглядов. Это Бескин приветствовал как «брожение», «сдвиг», «трещину» в консервативной части труппы, еще игравшей «в плане мягкой характерной комедии», проявляя «нутро вчерашнего Художественного театра».

Со всей ответственностью посвященного в тайные течения внутри МХАТ он писал: «Художественный театр еще достаточно живой и крепкий организм. Его молодые кавалерийские части (студии) продвинулись уже далеко вперед. Ушла от вчерашних позиций и середина — музыкально-драматическая студия (“Лизистрата”, “Кармен”) с Немировичем-Данченко. Теперь, громыхая и ворча, начинает (только начинает) перестраиваться и “старая гвардия”, так долго и упорно “охранявшая входы”» (Там же).

Далее Бескин касался самой острой проблемы — руководства объединенной труппой МХАТ. «Кто ее поведет? — прямо спрашивал он. — Посмотрим. Под {128} программкой “Смерти Пазухина” не указан режиссер. И, конечно, не случайно. Как не случаен и тот Пазухин, которого дал Москвин. И не мог дать раньше» (Там же). Про себя у Бескина был ответ: труппу должен повести Вл. И. Немирович-Данченко и новая советская идеология. Станиславскому надлежит подстраиваться. Однако ближайшая практика сложилась иначе.

Во-первых, в сезоне 1924/25 года труппа МХАТ пополнилась лишь частью потенциальной молодежи и, как считали, не самой оригинальной. Из Второй студии и школы Третьей была сформирована внутренняя Студия, которая в будущем должна полностью раствориться в основном составе театра. Остальные студии захотели стать самостоятельными театрами и отделились. Первая стала МХАТ Вторым.

Во-вторых, Немирович-Данченко собирался на продолжительные гастроли, сначала в Ленинград, затем в Европу и Америку, готовя к этой поездке свою Музыкальную студию. МХАТ же переходит к Станиславскому.

О том, что возвращение МХАТ не стало «театральным событием», писал П. А. Марков. После первых московских спектаклей-возобновлений («Смерть Пазухина» и «Царь Федор Иоаннович») он утверждал: «Это было зрелище распавшегося Художественного театра, в котором еще есть отзвуки его прекрасного и богатого прошлого, первый, еще неясный гул настоящего и который тщетно взывает к утраченному единству. Основа единства сейчас зыбка и неопределенна. Годы заграничных странствий хотя и принесли мировую славу, но оторвали театр от творческой жизни» («Печать и революция», 1925, № 1).

Маркова беспокоила «неясная платформа» объединения «старой» и «молодой» частей МХАТ. Этот вопрос, а также дальнейшее использование актерских сил МХАТ заботили его в первую очередь (Там же). Его настораживала «правильность выбора Второй студии в качестве основного рассадника и питомника молодых талантов и зерна молодой части труппы МХАТ» (Там же). Наименее интересная творчески из всех студий МХАТ эта, казалось, не могла дать результатов воссоединению «со старым и опытным ядром вернувшихся художественников» (Там же).

С опасениями Маркова перекликались впечатления Сергея Городецкого, который после первой показанной Студией работы («Елизавета Петровна» Д. Смолина, 29 марта 1925) написал: «Студия МХАТ — один из очень крепких художественно и один из самых отсталых идеологически наших театров» («Искусство трудящимся», 1925, № 19 – 20).

В сезоне 1924/25 года наметилось некое изменение театральной политики. Одним из знаков перемен была появившаяся статья «Станиславский и Мейерхольд» в ленинградском «Новом зрителе» (1925, № 2 – 3). Автор под псевдонимом Т. анализировал особенности этих ведущих театральных фигур как равных по значению, без обычного в критике последних лет воинствующего предпочтения одного художника другому.

Теперь не так важен был способ сценического языка, сколько общий идеологический подход к произведению, единственно возможное толкование его в духе марксизма.

В сезоне 1924/25 года критики стали понемногу отказываться от поддержки противостояния театров разных направлений, подчеркивали единые для всех задачи. Марков писал: «Только газетные бойцы еще придерживаются установленного {129} традицией деления сценического искусства на “академическое” и “левое”» («Печать и революция», 1924, № 5).

На диспуте о современном театре в ноябре 1924 года А. В. Луначарский говорил о том, что зрителю, окруженному «психологическими и этическими проблемами» в жизни, «нужен психологический театр» («Известия», 1924, 22 ноября).

Для решения задач «психологических и этических» предполагалось учредить союз революционных драматургов, и как нельзя лучше мог бы подойти теперь Художественный театр со своим углубленным интересом к внутренней жизни человека.

Именно этот критерий оценки работы МХАТ положил в основу своей рецензии Д. М. Угрюмов. Он отвергал «громивших», по его словам, постановку «Смерти Пазухина» критиков с их разными «подходцами». На него спектакль произвел «большое, сильное, хорошее впечатление» («Новая рампа», 1924, № 16). Возражал он и против криков об отсталости реализма. Для него реализм был творчески убедительным направлением. В доказательство Угрюмов приводил три момента особой художественной правды у И. М. Москвина в роли Прокофия Пазухина. Это и «нечеловеческий крик “грабят”», и «звериный испуг» в борьбе за наследство, и, наконец, торжество победителя.

Угрюмов подчеркивал, что эти три момента создают «канон» исполнения данной роли. Стоит отметить, что внедрение «канонов» со временем станет чертой советской критики.

Наметившаяся тенденция, однако, не препятствовала рецензентам выступать с отрицанием мхатовского психологизма и реализма по частным поводам. Так, дружно было отвергнуто и объявлено старомодным возобновление Художественным театром «Горя от ума» Грибоедова, несмотря на новый подход к этой работе. Спектакль был тщательно подготовлен в двух вариантах прочтения двумя составами молодых артистов в центральных ролях. Провал постановки описывали Садко <В. И. Блюм>, Виктор Эрманс, И. А. Аксенов.

Посвятивший каждому составу исполнителей по рецензии, П. А. Марков был также не удовлетворен возобновлением. Вместе с тем он отметил преимущества второго состава (Чацкий — Ю. А. Завадский, Софья — А. И. Степанова, Лиза — В. Д. Бендина), который «обещает больше, чем первый» («Правда», 1925, 27 февраля). «Новые исполнители, — писал он, — берут образы не в их статистическом состоянии (как это случилось с исполнителями первого состава, которые вполне и до конца раскрывают намеченные ими образы в первом же акте), а в их росте, в становлениях и противоречиях борющихся воль» (Там же).

Марков уверял, что и сам Станиславский играет Фамусова с этим составом «гораздо ярче» (Там же).

Отрадной надеждой для Художественного театра был в сезоне 1924/25 года возвращающийся интерес к творчеству А. П. Чехова. Он возник после выхода в Берлине в 1924 году переписки Чехова и Книппер. Еще в прошлом сезоне А. Р. Кугель удивлялся, почему чеховские произведения до сих пор не используют в революционных идеологических целях.

И вот уже на вечере в Колонном зале в память 20‑летия со дня смерти Чехова А. В. Луначарский говорит о необходимости «теперь же пересмотреть и переоценить и укрепить свое отношение к нему и поместить его в пантеоне величайших образов нашей литературы» («Вечерняя Москва», 1924, 8 октября).

{130} Однако реальная обстановка не позволяла возобновить в Москве игранные на зарубежных гастролях чеховские пьесы. «Левые» критики требовали не только не исполнять их, но порвать с чеховским творчеством вообще. Как писал критик В. Плетнев в «Рабочем зрителе» (1924, № 24), ради того, чтобы не погибнуть окончательно, МХАТ должен отречься от ставшего для него «фатальным» имени Чехова. «Но дух Чехова тяготеет над театром, — провозглашал Плетнев. — Он не может принять веяния жизни сегодняшнего дня. <…> И театр, растрачивая проценты прежней славы, прежних симпатий, к 20‑летию смерти писателя, указавшего ему путь, оказывается на распутье» (Там же).

Особенностью сезона 1924/25 года стало для Художественного театра возвращение не только в театральный мир Москвы, но и самой страны. Московский сезон закончился отъездом всей труппы на гастроли 27 апреля 1925 года. Два месяца играли в Тифлисе, Баку, Ростове-на-Дону, Одессе, Харькове, Екатеринославе, Киеве. Местная критика предъявила искусству МХАТ те же требования, что и столичная.

## **{****131}** 1. П. Марков «Смерть Пазухина» (МХАТ) «Правда», М., 1924, 12 сентября

Возобновив «Смерть Пазухина», Художественный театр сделал правильный выбор[[264]](#endnote-262). Конечно, из старого русского репертуара щедринская комедия одна из первых заслуживает возвращения на современную сцену. Вместе с Гоголем и Сухово-Кобылиным Щедрин сейчас указывает пути драматургии, и если говорить о традициях, то традиция Гоголя — Щедрина самая крепкая. Ее не обойти тому, кто хочет работать для нашего театра. Значение щедринской пьесы далеко переросло время ее создания; по существу, она замечательна не своим сценическим построением — о достоинствах и недостатках ее конструкции возможны споры; она замечательна глубокой и острой постановкой не новой темы о власти денег, воплощенной в хитрой борьбе наследников вокруг умирающего миллионера; откровенной и смелой резкостью в изображении русской жизни и национальной психики; ядреным и мощным реализмом слова и образов; щедринскою злостью и суровостью, которые нашли оправдание в горьком и высоком пафосе его пьесы.

Художественный театр не обновил ни своего режиссерского толкования, ни внешней стороны спектакля[[265]](#endnote-263). Спектакль по-прежнему был сильным и ярким; спустя десятилетие его прежние качества оказались неутраченными. Это — один из верных путей к народному театру. Это — хороший и крепкий реализм. Но всякое возобновление обнаруживает ошибки постановки. То же случилось и со «Смертью Пазухина». Этот отличный спектакль при всей своей неоспоримой значительности, при всем мастерстве исполнителей оставляет двойственное впечатление. Он мягче, утешительнее и оптимистичнее резкой, ядовитой и тоскливой сатиры Щедрина. В комедии Щедрина напрасно искать лирического юмора или благословляющего оправдания человека; комедия об ожесточенных людях играется в Художественном театре без того высокого и горького пафоса, который составляет внутреннее зерно щедринского творчества; гораздо спокойнее и объективнее, чем писал Щедрин; менее мучительно и более равнодушно; причина недостаточной действенности и несомненной двойственности спектакля — в отсутствии единого «щедринского» стержня; исполнение то делается мощным, волнующим и монументальным, то неожиданно снижается и впадает в бытовую и надоедливую характерность прежних лет МХТ; свободная и вольная игра — сменяется внутренней скованностью и робостью; как будто театр еще не подошел вплотную к тому последнему слову о «наказанной добродетели», которое так отважно сказал Щедрин и которое так неслышно прозвучало в устах исполнителя Художественного театра.

Так вскрывалось частое несоответствие между материалом пьесы и сценической обработкой; мешало оно и во внешней стороне спектакля — в очень красивых, в очень безразличных декорациях Кустодиева с его стилизацией {132} лубка, с безмятежным спокойствием красок, отнюдь не воскрешающим описанные Щедриным памятные города Глупов и Крутогорск; от этих мастерских, но явно несозвучных Щедрину декораций шло ощущение лени и сна, которое неожиданно окутывало спектакль и заставляло актеров вяло опускать ритм. Было это несоответствие и в отдельных исполнениях, снижавших щедринскую тему; конечно, тот Живновский, которого хорошо, со всем умением опытного актера играет Тарханов[[266]](#endnote-264), — не Живновский Щедрина: Живновский Щедрина ожесточеннее, хитрее и остроумнее тупого и забитого человека, показанного в МХТ, — Живновский Щедрина иронический, циничный толкователь происходящего на сцене, своеобразный конферансье автора. Было это несоответствие и в исполнении молодых актеров (как, например, Еланской[[267]](#endnote-265)), вполне добросовестно исполнявших роли в традициях «характерности», во вне проникновения в образ.

Очень любопытно было исполнение Книппер, игравшей Живоедиху[[268]](#endnote-266). Оно колебалось между «Щедриным» и «не-Щедриным». Оно было вполне верно по заданиям, но неудачно по выполнению, Книппер играла умно и жестоко, но очень нарочно; детали были намечены, но не доведены до конца; образ распадался на куски, рвался на части, не доходя до пределов законченности; актриса, наметив верные пути, неожиданно пряталась за трафареты и трюки.

И, наоборот, ряд исполнителей блестяще разрешили трудную задачу щедринского стиля; они воплотили его в сценическую реальность. Это было мощно, ярко и мужественно. В первую очередь — Грибунин[[269]](#endnote-267), безукоризненно играющий статского советника Фурначева. Он — лучший исполнитель спектакля. Грибунин играет тонко, глубоко, ядовито, с холодом большого мастера. Фурначев вырастает в огромную фигуру российского Тартюфа. Без тени сентиментальности, последовательно и умно до конца раскрывает Грибунин всю сложность этого образа. По сравнению с Грибуниным Москвин примитивнее, грубее и ярче. В последней картине Москвин, однако, поднимается до щедринского пафоса. Москвин — один во всем спектакле — умеет сочетать жестокий юмор Щедрина с горькой лирикой образа; иногда ему мешает детализация речи, чрезмерная подчеркнутость всех «характерностей», которые мельчат образ, но то, что он играет — по-настоящему горько, захватывающе, с глубокой и неожиданной «гоголевской» лирикой. С беспощадной строгостью и чуткостью играет Леонидов Пазухина-отца; ясно, спокойно и сатирически — Шевченко (Наталья Ивановна)[[270]](#endnote-268).

Спектакль разрушил опасения об упадке творческих сил старшего поколения театра; однако возобновление всегда остается возобновлением; двойственность тем более неистребима в спектакле, что он впервые был задуман и воплощен десять лет тому назад; оттого он настойчиво ставит вопрос о новом применении актерских сил театра.

## **{****133}** 2. Юрий Соболев «Смерть Пазухина» в Художественном театре «Известия», М., 1924, 13 сентября

И в первой режиссерской редакции (декабрь 1914 г.) спектакль выливался в своеобразную «соглашательскую» форму, сочетающую старый натурализм с новым и тогда еще плохо усвоенным принципом условного театра. В теперешней измененной интерпретации «Смерти Пазухина» эти «соглашательские» тенденции выступают еще ярче. В самом подходе к персонажам комедии уже явственно чувствуется двойственность режиссерского толкования: все они взяты как будто бы в чисто реальном, вполне бытовом, вполне историческом аспекте, но вместе с тем наслоился на некоторых из них налет гротескной преувеличенности, оттенок неправдоподобия, подчеркнутость внешней выразительности. Заметнее всего это на фигурах Лобастова (В. В. Лужский) и Живоедовой (О. Л. Книппер-Чехова); впрочем, и у Пазухина в том обновленном рисунке, в котором он теперь дан Москвиным, появились черточки, далеко выводящие образ из плана чисто натуралистического. Но внешнее изображение, как будто бы и уводящее от привычных приемов старого Художественного театра, почти у всех исполнителей, за исключением Москвина, находится в противоречии с внутренним рисунком роли. И театру вообще не удалось выйти из противоречий, столь неизбежных во всяком «соглашательстве». Спектакль, в особенности в первых двух актах, неприятно поражает неспаянностью тех основных своих элементов, на коих он строился.

«Смерть Пазухина» — пьеса, в сущности, жуткая: всю мерзость и гнусность старой русской жизни, крепкой жилистой волей к наживе, она рисует чертами чрезвычайно резкими и, будучи по форме своей сатирой, не без огромнейшего, в смысле своего построения, влияния Гоголя, — она меньше всего имеет в виду дать только эпизод из жизни Крутогорска. Нет — она обобщает смысл борьбы наследников Пазухина до символического сгущения красок. Встает эпоха нарождающегося капитализма, первого приобщения кондовой России к рублю. «Шире дорогу — потомственный почетный гражданин Пазухин идет!» — это звучит у Салтыкова поистине символически. Сотни Колупаевых и Разуваевых[[271]](#endnote-269) — в деревне, и Пазухиных — в городе претворяли в действительность этот лозунг. И вместе с этим чутко угадавший социальный сдвиг русской жизни 50‑х годов Салтыков-Щедрин глубоко зачерпнул самую гущу мещанского быта, страшного в своей косности, беспощадного в борьбе за наживу и крепкого лицемерной верой в бога.

И «Смерть Пазухина», будь она сценически явлена именно в таком социальном разрезе, могла бы составить спектакль, *звучащий* и в наши дни. Но Художественный театр только в последнем действии дает почувствовать глубину пьесы, в первых же актах (за исключением финала III) спектакль, лишенный единого стержня и построенный на «соглашательских» принципах, не выходит за пределы довольно вялого бытового представления. К тому же надо еще отметить, что новые исполнители ролей — старика Баева, Василисы и Мавры Пазухиных — не дали законченного и {134} убедительного рисунка[[272]](#endnote-270). И по-нарочному звучал говор на «о», и не верилось согбенности спины Баева, и казалась приклеенной длинная борода его.

Роль Живоедихи исполняет теперь О. Л. Книппер-Чехова, заменившая покойную Бутову[[273]](#endnote-271). И, может быть, ярче, чем на остальных заменах, сказалось на этой роли и новое режиссерское толкование. Внешне рисунок намечен и верно, и метко: далеко еще не старая, жеманная, вся в мечтах о законном браке и до краев насыщенная мерзостью «густого быта». Но у Книппер рисунок этот пока еще весь на поверхности; во внутренней своей значимости образ еще не раскрыт.

Роль Живновского вместо Массалитинова играет М. М. Тарханов — актер для Москвы незнакомый. Сочность отдельных интонаций и верное чувство жанра уже свидетельствуют о многом: в лице Тарханова МХТ имеет исполнителя, вполне способного выдержать строгие требования старой школы театра. Из прежних исполнителей на прежней высоте передача роли Фурначевой у Шевченко, сочная и густая — вся от быта.

Я берегу для конца оценку исполнения трех ролей — Пазухина-отца, Фурначева и Пазухина-сына. На передаче их Леонидовым, Грибуниным и Москвиным ярко запечатлелась та крепкая и подлинная традиция большого реализма, которой сильна еще «старая гвардия» Художественного театра. У Леонидова блестящее мастерство прекрасной выразительности, хотя для самого Леонидова, актера очень большого драматического охвата, роль кажется несколько мелковатой.

Фурначев Грибунина — одно из лучших достижений этого прекрасного актера. И то, что он дает в Фурначеве — действительно замечательно своей выразительностью (и без всяких нажимов!), строгой артистичностью и редким умением владеть словом.

И, конечно, все, чем в плане актерского исполнения можно оправдать и принять спектакль, — все это выражено в Москвине. Роль засверкала у него еще новым и неожиданным блеском. Огромный темперамент, положительно ведущий за собою всех остальных исполнителей; широкие и смелые мазки, жанровое изображение, поднимающее на высоту образа, бытовую реальность, обобщающее до сгущенности символа; необыкновенная, я бы сказал, дерзость резких бросков (торжествующий победитель Пазухин пускается у Москвина в пляс) и вместе с тем благородная сдержанность, не позволяющая ни единым штрихом нарушить общего стиля рисунка, вот что восхищает в Москвине. Последний акт, в котором он не сходит со сцены, идет в той насыщенности театральностью и в той яркости сценического темперамента, которых недостает всему спектаклю в целом.

## 3. Садко <В. И. Блюм> МХАТ — В Москве «Жизнь искусства», Л., 1924, № 39

Вероятно, были какие-нибудь формальные причины того, что Художественный театр так беспримерно долго (что-то около двух лет) гастролировал за границей.

Но этих причин и не надо было, раз {135} была налицо одна-единственная: 7 ноября 1917 года театр потерял под ногами почву, — и после пятилетних мучительных усилий нащупать твердую землю он должен был уехать. Зачем? Может быть, для того, чтобы там, в странах чужой культуры и «немосковского» строя, почувствовать себя все же как-то родным этой непонятной, изменившейся и изменившей Москве…

Предположение это не претендует, само собой разумеется, на «фактическую» достоверность; пусть оно покажется si non e vero, зато ben trovato [неправдиво, зато хорошо выдумано — ит.]. В нем есть, думается, свое — «художественная» правда.

Инстинкт, заставивший театр бродить долгие месяцы по разным америкам, был безошибочен, — и элементарная («биологическая») связь с превратившейся в СССР Россией, конечно, полностью восстановлена.

Характерно, что на свой закрытый спектакль перед началом сезона театр созвал не свою прежнюю публику (которой и до сих пор сколько угодно в Москве), а *новую* — представителей *советской* общественности. Подлинно, «и дым отечества стал сладок и приятен!»

«Литва, моя отчизна!

Ты — как здоровье:

Тот тебя чувствует,

Кто тебя потерял»…

Когда-то эта формула Мицкевича[[274]](#endnote-272) полностью покрывала социальные запросы художественной интеллигенции. Но в наше время, как показывает ежедневный опыт, «биологические» связи разрываются, как тонкие ниточки. И Другие связи — классовые — приобретают невиданную прочность и цепкость.

Вынес ли такой урок из своего «турне» МХАТ? Намерен ли он выйти из той скорлупы «чистого» искусства и нарочитого аполитизма, в какую он Убежал после Октября? Способен ли он дышать тем свежим и крепким воздухом, каким дышат все живые люди?

Об этом мы будем судить по новым работам театра. Возобновленная для открытия «Смерть Пазухина» — не показательна. Здесь все от старого, дореволюционного Художественного театра. Это — *музейный* спектакль, — против которого нельзя спорить оттого, что *когда-то* это все было нужно.

Но сейчас этот спектакль не доходил до нового зрителя. Советский зритель пришел в театр, исполненный самых ласковых чувств к театру (как известно, МХАТ с первых дней революции был «баловнем» советской власти), — и все же он скучал, был вялым и скупым на выражения своего привета театру.

Более того. Ни на одну минуту не захваченный, — этот зритель имел время во многом разобраться критически и поставить знак удивления там, где раньше он же только восклицал.

— Но до чего же невыразителен и скуден Грибунин — Фурначев!.. А Лужский — Лобастов — разве это не из Лейкина[[275]](#endnote-273), не из «Стрекозы»?.. Почему {136} так вампукист Судаков — Велегласный?.. И с какой стати так разводевилили эту жуткую, мрачную комедию?.. Как мог согласиться на это большой мастер Москвин?.. И из новых исполнителей — куда девалось мастерство Книппер, игравшей Живоедову так, как играют на первых репетициях студийки — с нажимом, вся роль в каких-то срывах?..

Печальный спектакль, показавший… Впрочем, будем надеяться, еще ничего не показавший. «Покажет» — новая работа, которую готовит театр: великолепная пьеса Ж. Ромэна «Старый Кромдейр».

## 4. Садко <В. И. Блюм> «Царь Федор Иоаннович» в Художественном «Новый зритель», М., 1924, № 38

Обращаясь к спектаклю, который дал повод к этому затянувшемуся очерку[[276]](#endnote-274), надо констатировать, что возвещенного ремонта обветшалой постановки сделано не было, чуть подстегнутый темп движения в двух-трех местах не в счет… Все осталось по-старому. И никакой «большевистской» пьесы, конечно, не получилось[[277]](#endnote-275).

К тому же новые исполнители центральных ролей — Качалов (Федор) и Ершов (Годунов) — сделали все от них зависящее, чтобы лишить спектакль последнего интереса.

Качалов просто не нашел рисунка — и читает роль «на удачу», стараясь не слишком далеко уходить от москвинского Федора. Это не игра, а сплошная «примерка» жестов, интонаций и мимических моментов из арсенала богатой техники этого талантливого актера. Есть школьнический термин — «плавать» (это — когда не знающий предмета на экзамене ученик ходит ощупью около вопроса); вот так безрезультатно «проплавал» свою огромную роль Качалов. Жест, беспрестанно сбивающийся на манеру придворного любого из Людовиков. Пышущая самодовольством (!) чеканка речи (слово от слова отделено паузой!), которой позавидовал бы либеральный московский адвокат былых времен. И одна забота: чтоб «праведность» царя Федора ни на один момент не дала повода к смеху в зрительном зале, т. е. как раз наперекор автору, который (в своем комментарии к трагедии) как раз этого смеха и не боялся; если в этом заключался замысел и новая «интерпретация» Качалова, то она далась ему дорогой ценой: ценой исчезновения из пьесы вообще какого бы то ни было определенного образа царя Федора. Показав такого царя Федора, этот большой актер показал, в сущности, что успехи у эмигрантско-европейско-американской публики (которая «все слопает») вскружили ему голову, и он потерял способность к элементарной самокритике. Но странно, что его друзья и коллеги не исполнили своего товарищеского долга…

Никуда не годится и жиденький Годунов Ершова. Что за несчастная идея — играть Годунова в этой части трилогии «с чувством»: Годунов нервничает, Годунов размахивает руками, — дальше этого в непонимании роли некуда идти! Изумительный монолог {137} «Высокая гора был царь Иван» — начат в какой-то истерике… Но Ершову меньше дано, чем Качалову, — меньше с него и спрашивается.

Совсем недурно вышел Луп Клешнин у Баталова. Новых горизонтов здесь не открыто, но в пределах сочной традиции это было подано четко. Надо только актеру отделаться от обаяния москвинских интонаций, — которые хороши бывают на своем месте и… в голосовом аппарате самого Москвина. Не приходится возражать и против Шевченко (Ирина).

Кто порадовал неувядающей актерско-творческой свежестью, так это Станиславский (Иван Петрович Шуйский). Все, что можно было «выжать» из неблагодарной («положительный тип»!) роли, было добыто и поднесено с великолепным театральным мастерством. Вместо олеографии из «Нивы» мы впервые увидели здесь «мужественного старика», которому хочется простить его несомненную «тупость и близорукость»… Его первый выход, отдельные моменты (например, «Царица, тихим летом»… или: «Да он святой»…) — о, здесь есть чему поучиться актерскому молодняку!..

Станиславский — Шуйский — «изюминка» спектакля. Но для крепкого, сколько-нибудь «охмеляющего» напитка — изюминки мало: нужна наличность самого напитка. Увы, «напитка»-то в обновленном спектакле Художественного театра и не оказалось.

## 5. Юрий Соболев О «старом» Художественном театре «Труд», М., 1924, 27 сентября

Основная драматическая труппа московского Художественного театра два года тому назад выехала в заграничную поездку. Два года играла она в Европе и в Америке. Теперь труппа вернулась в свой «отчий дом». Естественно, что репертуар не мог обогатиться новыми пьесами: в условиях гастролей их готовить было почти невозможно. Поэтому спектакли Художественного театра возобновились тремя старыми постановками: «Смертью Пазухина», «Царем Федором Иоанновичем» и «Ревизором». Пьесы эти в свое время были осуществлены в манере того реализма, которым так крепко было искусство *старого* Художественного театра. Но с той поры, когда это течение являлось господствующим в русском театре, прошло много времени. Страстные искания новых форм, характерные для революционных годов, наложили заметный отпечаток на природе самого сценического мастерства. Поэтому совершенно понятно, что первые же спектакли Художественного театра в этом году встретили некоторое как бы осуждение, с одной стороны, за устарелость репертуара, с другой, — за изжитость тех сценических приемов, коими спектакли эти осуществлялись. Не думаем, однако, что «Смерть Пазухина» и в особенности «Ревизор» действительно «устарели». Напротив, и у Салтыкова-Щедрина, и уж, конечно, у Гоголя, который, кстати сказать, очень повлиял на Салтыкова-Щедрина, — у обоих {138} есть то внутреннее содержание, которое сберегает свою нетленность и в наши дни. И Гоголь, и Салтыков-Щедрин слишком глубоко зачерпнули самую гущу русской жизни для того, чтобы не уловить в ее глубинах некоторых подлинно национальных черт. Поэтому «Смерть Пазухина» не только яркий рассказ об эпизоде с наследством богатого купца, но и сгущенная до пределов сатиры картина нравов, в которой образы старой России еще не утратили всей своей живучести. Темная и мрачная душа хищника-стяжателя, хитрого, лицемерного и беспощадного в борьбе за деньги — душа Пазухина, в которой как бы собраны все наиболее выразительные особенности мещанина, стремящегося стать мирским захребетником, — эта душа раскрывается во всей своей мрачной глубине перед современным зрителем, и зритель начинает понимать, что в комедии раскрывается разлагающее влияние власти денег. Классовая природа хищника-капиталиста рисуется Салтыковым во весь рост. Таким образом, спектакль мог бы оказаться вполне приемлемым в плане современного репертуара, если бы Художественный театр в своей постановке подчеркнул именно эту сгущенность сатирического изображения. Но постановка осуществлена в этом отношении недостаточно ярко. И из исполнителей один только Москвин достигает в передаче роли Порфирия Пазухина огромной, почти жуткой, выразительности, именно сценически сгущенного образа. Это не только жанр и это не только быт: это как бы символ торжествующей во всей своей силе тугой мошны. Но и среди некоторых других участников этого спектакля есть исполнители, если и не поднимающиеся до яркости Москвина, то, во всяком случае, стоящие на уровне прекрасных достижений старого Художественного театра. К числу их принадлежит Леонидов — старик Пазухин, Грибунин — Фурначев, Шевченко — Фурначева. Благодаря им последние два акта комедии проходят превосходно: они насыщены яркой и убедительной театральностью.

Трагедией Ал. Толстого «Царь Федор Иоаннович» московский Художественный театр начинал свой первый сезон 25 лет назад. Тот вполне натуралистический метод, которым спектакль был осуществлен, казался истинным откровением. Но от этого натурализма, выражавшегося в исторической, даже, можно сказать, археологической, точности во внешних подробностях костюма, бутафории и, конечно, декорации, театр постепенно отходил, отбрасывая с каждым новым возобновлением трагедии излишнюю детализацию. Но и до наших дней сохранился на спектакле отпечаток все же очень строгого реализма, передающего основные черты эпохи. Нас это уже не может трогать, как не может трогать и сама трагедия, идеологически более чем «соглашательская» по своей сути.

В новейшей постановке театр кое-что изменил и в трактовке отдельных ролей. Так, прежде всего, всей пьесе придан тон некоторой романтической приподнятости, которая в особенности ярко выражена в благородной передаче роли Ивана Петровича Шуйского К. С. Станиславским. Затем много новых черт вносит и Качалов, заменивший в роли царя Федора ее былого исполнителя И. М. Москвина. У В. И. Качалова Федор носит весьма заметные черты наследственности: это, действительно, сын Грозного в моменты вспышек гнева. Тогда этот кроткий и благородный человек становится в ярости своей на {139} краткие мгновения страшным. Эти черты подмечены верно и сценически изображены интересно. В общем, надо признать, что спектакль в значительной мере потускнел в сравнении с прежними годами. В наши дни для нового зрителя он может сохранить лишь значение как бы показательного урока из области театральной истории: он в этом смысле и до сих пор выражает некоторые особенно типические черты того старого реализма, которым был так крепок Художественный театр 15 – 20 лет тому назад и от которого он сам теперь уже отказался.

## 6. А. В. Луначарский К возвращению «старшего» Художественного театра «Красная нива», М., 1924, № 39

Два года отсутствовал МХТ, с большой славой представляя русское искусство в Америке и Европе. За это время порядочно воды утекло, физиономия московской театральной жизни несколько изменилась, как, впрочем, изменилась она достаточно бурно и в те годы, которые МХТ прожил в революционной Москве.

Какова будет физиономия МХТ?

Разумеется, никто не может сомневаться в огромной художественной ценности этого коллектива и всей театральной школы К. С. Станиславского. Московский Художественный театр, возникший в наиболее эстетическую пору развития нашей интеллигенции, явился, пожалуй, ее высшим достижением. Стоя на рубеже идейно-народнического периода и периода философско-эстетического, явившегося в некоторой степени знамением буржуазного самоопределения интеллигенции, МХТ ни на мгновение не впал в *буржуазность* как таковую: в нем сильно слышались отзвуки тех великих идей и страстей, картину которых развернула интеллигенция в свою золотую пору от 40‑х до начала 80‑х годов. Отходя же от этих остросоциальных идей и чувств в сферу «чистого искусства», МХТ делал это с субъективным сознанием громадности роли искусства и отнюдь не полагая, что он делает какую-то уступку тем или другим реальным силам (капитализму, например), и думая, что восходит на самые прекрасные вершины человеческого духа. Соответственно этому МХТ довольно многосторонне понимал свое служение. Жизнь интересовала театр вообще, человек интересовал его во всех своих проявлениях. Театр охотно шлифовал и доводил до совершенства *сценическое* выявление любого содержания, если только оно вообще казалось ему достаточно насыщенным высокими, или тонкими, или трогательными человеческими чувствами. Конечно, эта неопределенность и это эстетство театра, сказавшееся в его романтизме и в его реализме, не может быть вменено театру в вину. Наше время всем своим инстинктом требует театра проповеднического, театра как социальной силы. Правда, в сущности, оно такого театра еще не имеет, но, оглядываясь назад, наше время, пожалуй, с большей симпатией может остановиться на тех, правда, {140} подцензурных и далеко не достаточно острых, но все же социально совершенно определенных тенденциях, носителем которых в свою лучшую эпоху, был, например, Малый театр.

Но зато общечеловечность Художественного театра является гарантией того, что и наша эпоха в его обширной сокровищнице может найти отдельные ценности, существенные для нее, иногда по созвучию, а иногда постольку, поскольку перед нами стоит задача всестороннего усвоения старой культуры. Еще более ясно, что именно *эластичность*, очень характерная для подлинного актера, *многоликость* этого Протея[[278]](#endnote-276) дает возможность ожидать, что с *такою* же степенью совершенства, с какой МХТ передавал материал, попавший в его мастерскую в прошлом, сумеет он передать и *новый чистореволюционный материал*. Я знаю, например, что Константин Сергеевич положительно тоскует по большой революционной пьесе, но, как строгий художник, он требует, конечно, от такой пьесы большого формального совершенства, большого объективизма, словом, превращения жизни в некоторый перл творения, и потому склонен думать, что раньше, как лет через десять, кипучее революционное содержание не станет доступным для чистохудожественного отражения и обработки.

Однако, может быть, в данном случае руководитель Художественного театра является чрезмерным пессимистом. Я полагаю, что революционная драматургия растет довольно быстро и что даже при самых высоких требованиях, какие МХТ может поставить, эта новая драматургия вскоре даст МХТ материал и, во всяком случае, не хуже того, на котором стояли в чисто художественном отношении пьесы, включенные в репертуар этого театра.

Наконец, ценность МХТ заключается и в самой манере обработки драматического материала. Я многократно высказывался о том, почему мне кажется непреходяще важной та форма сценического реализма, которая воплотилась на сцене Малого театра в лучшую его эпоху. Мне было приятно слышать в недавней беседе с Константином Сергеевичем Станиславским его утверждение: «В сущности, русское искусство на своих высотах всегда было одинаково. Чем больше я вдумываюсь, тем больше вижу, что искусство Щепкина, Шумского, Садовского, Ермоловой и других и искусство лучших представителей МХТ в глубине своей, безусловно, единое искусство и единое мастерство». Тем не менее, конечно, тут есть нюансы. Недаром же МХТ противопоставлял себя Малому театру. Можно спорить о том, было ли прогрессом стремление к сценической натуралистической детализации, но детализация эта под руководством подлинных художников превращалась зачастую в необыкновенно сочный импрессионизм. Вообще же та огромная вдумчивость и до святости доходящая добросовестность, которые талантливые артисты МХТ и его режиссеры вводили в каждые свои начинания, не напрасно создали МХТ его громкую репутацию и поставили его сейчас бесспорно во главе подлинно художественного театра всего мира. Это еще не значит все же, что старый репертуар МХТ и его художественные традиции, безусловно, подойдут к новому времени и его запросам. Мы видели, как в отсутствие труппы Станиславского его соратник — Вл. И. Немирович-Данченко — с молодежью искал новых путей, большей монолитности, монументальности, более резкой экспрессивности, большей свободы от копирования действительности. В {141} «Лизистрате», отчасти «Кармен», мы увидели много нового, интересный шаг к какому-то синтезу, который художественно претворил бы в себе лучшие находки идущего сейчас по разным тропам, так сказать, пионерствуюшего новейшего театра. Мы видим также, что студии, в том числе и та, которая выросла уже во Второй МХТ, отнюдь не удовлетворяются просто продолжением линии своих старших, но с некоторым даже беспокойством ищут новых сценических путей главным образом в направлении удаления от хотя бы и высоко художественных воспроизведений реальности, в сторону самой смелой стилизации действительности.

Если МХТ удастся обрести созвучный эпохе репертуар, то, вероятно, для него окажется необходимым сознательно или невольно изменить и кое-какие свои *художественные приемы*. А раз это так, то мы стоим перед старшим МХТ, как перед некоторой загадкой. Что же мы увидим перед собою? Хранителей замечательной традиции? Конечно, и в этом случае они займут видное место в русском театре и в современной русской культуре. Конечно, и в этом случае они дадут нам новые наслаждения. Но хотелось бы большего. А если они сдвинутся под влиянием всех потрясений, которые пережила их страна, то куда они сдвинутся и как? Напрасно было бы искать ответа у самих работников этого театра. Вл. И. Немирович-Данченко, остававшийся все время на нашей почве, чрезвычайно ярко чувствует эту необходимость отплыть от старых берегов и, как мне кажется, довольно ясно представляет себе общее направление, в котором необходимо плыть. Мне кажется, что чувство некоторой тревоги, а может быть, и некоторой тоски по новому ощущают и «американцы». Когда говоришь с ними, всегда чувствуешь не только очень крупных художников, но и людей, беззаветно преданных своему искусству, артистов с ног до головы, которые почти страдальчески переживают все перипетии своего дела. Это производит неизгладимое и чрезвычайно симпатичное впечатление.

Люди, конечно, законно ценят достигнутое ими мастерство и накопленное ими, уже сценически осуществленное, сокровище репертуара. Но пока ни одно слово не выдало какого-либо ясного плана дальнейшей работы. Те, кто любит МХТ, а я его чрезвычайно люблю, ждали возвращения «американцев» с большим трепетом. Разумеется, на худший конец «старый» МХТ есть огромная ценность, но не окажется ли, что этот старый театр способен лучше иных молодых откликнуться на жизнь? Первый спектакль старшего МХТ был дан перед представителями правительства в зале, наполненном пролетарским студенчеством.

Театр удачно выбрал для этого великолепную щедринскую драму «Смерть Пазухина». Я слыхал отзыв об этой пьесе, как о чрезвычайно сильной с драматической точки зрения. Не отрицая ее сочности и талантливости, я должен, однако, сказать, что на меня, да и на очень многих, эта пьеса в чтении производила впечатление слабо сконструированной, даже скучноватой. Мне кажется, что заслуга Художественного театра, превратившего ее в настоящий шедевр, чрезвычайно велика и отнюдь не умаляется достоинствами текста. Драма хороша, но ставить ее наряду с шедеврами Сухово-Кобылина или даже Гоголя никак невозможно. Между тем, в необычайно тонком, полном жизненности, великолепно наблюденном по живым следам {142} сценическом воплощении ее Художественным театром, «Смерть Пазухина» действительно становится одним из перлов русского театра. Нечего говорить, что столь виртуозного исполнения мы в Москве за последнее время не видели. Если сравнить почти накануне виденного мною «Расточителя» в Первой студии, то разница, не в обиду будь сказано молодому МХТ, получается огромная. В игре молодого МХТ в реалистической и сатирической пьесе Лескова, во многом параллельной щедринской пьесе, но, правда, значительно более слабой, было очень много недоделанности, а главное, даже там, где актеры играли хорошо и очень хорошо, всегда чувствовалось известное напряжение и искусственность. Полного слияния с образами, почти до иллюзии, до забвения актера, как это было в старшем МХТ, в особенности у Грибунина и Москвина, совсем не было на сцене молодого МХТ.

Необыкновенно сильный в тех случаях, когда он стилизует в гротеске карикатуру и несколько бледную декадентскую красоту, молодой МХТ оказался слабоватым, как только взялся за отображение куска русской жизни, да притом еще не нынешней, а прошлой. Если Камерный театр тяжко споткнулся о «Грозу»[[279]](#endnote-277) и показал свою *полную неспособность* (пока, по крайней мере) браться за реалистическую драму, то некоторую неловкость и неопытность в этом отношении показал и младший МХТ, и это становится особенно ясным, когда после «Расточителя» пойдешь на «Смерть Пазухина».

Старший МХТ своим спектаклем перед передовой революционной публикой, с *восхищением* принявшей его спектакль, показал свои могучие возможности. Да, пьеса, отражающая революцию, — искусство, которое не может не быть полно ненависти и презренья к врагу, как, с другой стороны, пафоса и подъема героического и практического идеализма, — безусловно, может быть великолепно исполнена этими изумительными мастерами.

Но нельзя все-таки не сделать маленького упрека МХТ. Выбирая для своего показательного спектакля для этой критической революционной Москвы «Смерть Пазухина», МХТ наверное руководился теми соображениями, что пьеса эта в сущности глубоко современна.

Действительно, мы не настолько еще глубоко зарыли старую Русь, мы не настолько еще доконали ее осиновым колом, чтобы не радоваться, когда через волшебную сцену МХТ великий Щедрин, трепеща от негодования и надрываясь желчным смехом, обнажает перед нами мир купцов и чиновников, т. е. буржуазии и бюрократизма, двух наших, далеко еще не мертвых, врагов, когда он бичует, с одной стороны, их беспросветный, наивный по своей звериности эгоизм, а с другой стороны, их наглое лицемерие, густо смазанное религиозным маслом, свистящий бич Щедрина хлещет одновременно и их действительность, и их идеал. Художественный театр, конечно, понимал эту сатирическую мощь пьесы, и во многом понимание это предполагается уже самой художественностью исполнения. И все-таки, когда я спрашивал себя, можно ли давать пьесу Щедрина в 1924 году так, как она давалась в 1914 г., — я невольно отвечал себе, — нет, что-то нужно было пересмотреть. Я сказал бы, в исполнении Художественного театра не было достаточной злобы.

В пьесе Щедрина есть эта злоба. В чтении пьеса, может быть, от этого производит несколько гнетущее впечатление. {143} В исполнении Художественного театра гнетущего впечатления не было. Было страшно веселое. Чудесное искусство актеров как бы *примиряло* с действительностью. Да, все это пошло, все это дико, все это жалко, но все это нарисовано перед вами тончайшим художником, и красота его колорита, изящество его рисунка, мягкость его туше — очаровывают вас и смягчают остроту впечатления.

Мне даже трудно уловить, в чем именно сказалось это смягчающее очарование. Грибунин играл роль статского советника-вора в совершенстве. Москвин с такою виртуозностью изображал младшего Пазухина, что роль эта даже в изумительной коллекции других его ликов должна занять чуть ли не первое место. Но вот уже в его игре чувствовалось некоторое несоответствие. В самом деле, нигде, ничуть не погрешая против реальности, богато наблюденной и синтезированной, Москвин, именно в силу своего огромного дарования, каким-то образом делает этого отвратительного жадного торгаша — симпатичным. Это не только мое впечатление. Многие, кого я спрашивал, сознавались, что они радовались победе младшего Пазухина над его врагами. Все время на лицах зрителей видны были улыбки, у некоторых смешивались восторг и ласковая усмешка, восторг как дань москвинскому исполнению, а ласковая усмешка по адресу этого наивного и торжествующего плута, смешные стороны которого заслоняют и как бы искупляют его гнусные пороки.

Быть может, прекрасные сами по себе, декорации Кустодиева[[280]](#endnote-278), какие-то добродушные и любопытные в историческом отношении костюмы — способствовали этому же смягчению. В квартирах этих чиновников и купцов уютно, определенно вкусно. Не провел ли Кустодиев всю уродливую затхлость Крутогорска через примиряющую палитру художника, влюбленного в красоту?

Было немало гениальных художников, умевших находить красоту в самом скромном, подчас даже отвратительном, сюжете. Но если художник, желающий быть современным, найдет красоту и даст нам понять ее в каком-нибудь общественно-уродливом явлении, то вряд ли это так уже похвально. Нельзя аппетитно, акварельно «красиво» давать «Горе от ума» или «Ревизора», а тем менее такую злую вещь, как «Смерть Пазухина». Художественность художественности рознь. Думая над этим замечательным спектаклем, я {144} сказал себе: слишком художественно, но — спохватился. Да, это слишком художественно, если под художеством понимать непременно уклон в эстетное, в радующее, красивое, примиренное, гармоничное. Если же считать художеством и раздирающее, чудовищное, беспощадно-правдивое, а ведь все это, конечно, тоже элементы высокой художественности, тогда это, пожалуй, *недостаточно* художественно. Словом, МХТ дал спектакль удивительно талантливый, глубоко содержательный, вполне уместный и в наши дни, но *слишком красивый* для такой пьесы — слишком беззлобный. От революционного театра мы требуем, чтобы он горел внутренним огнем, чтобы он кусался, когда берет на себя сатирическую задачу. Этого МХТ не показал. Может быть, он и не может этого показать; может быть, он и не хочет этого показать. Все это будет ясно из дальнейших шагов театра. Пока мы можем только радостно констатировать, что в великолепной труппе вернувшихся из Америки артистов мы имеем действительно фалангу многосторонних и мощных художников. Посмотрим, как-то будет она идти в ногу с железным шагом нашей эпохи.

P. S. Настоящая статья уже была написана, когда я познакомился с отзывом тов. П. Маркова об этом же спектакле в «Правде» от 12 сентября. Я с удовольствием констатирую совпадение многих моих суждений с основными мыслями этой статьи. Не согласен я, пожалуй, только с некоторой переоценкой Щедрина, как драматурга, хотя достоинства «Смерти Пазухина» как пьесы, конечно, признаю. Меня радует, что совершенно независимо друг от друга и я и тов. П. Марков пришли почти к одинаковым выводам.

## 7. Садко <В. И. Блюм> Театр и кино. «Горе от ума» в МХАТ первом «Вечерняя Москва», 1925, 26 января

Что это — спектакль Пятой студии МХАТ?!

«Шли годы, бурь порыв мятежный» и так далее — а Художественный театр самодовольно реставрирует свою старую работу, чуть не накануне ее четвертьвекового юбилея[[281]](#endnote-279). Театр забыл: в искусстве — стоять на месте значит *пятиться назад*.

Скажут: но возможен ли «академический» подход к пьесе — ее трактовке и оформлению!.. Но даже и с точки зрения академического *канона* (если уж такой искать для классической комедии Грибоедова) эта постановка отнюдь не должна претендовать на музейность, — поскольку она носит все черты породившего ее *времени* и художественной *среды*. А ведь, в конце концов, «академичен», общеобязателен и бесспорен только *музейный* инвентарь!.. Так все ненадежно и сбивчиво около этого многосмысленного и удобного термина — «академизм».

Сейчас, при свете огромного накопленного нами за последние десятилетия театрального опыта, особенно остро ощущается вся несостоятельность и наивность попытки подойти к («ложно») классической пьесе с натурализмом, {145} мейнингенством и т. п. штучками. Нескладно, фальшиво, нудно и — скучно… Увы, даже по части мейнингенства не так уж до конца благополучно: на кавалерственной даме Хлестовой была почему-то Станиславская (то есть орденская св. Станислава) вместо екатерининской (с белой полоской посередине) лента…

Грибоедовский стих раскрошен на отдельные слова — чуть не на слоги — совершенно произвольными цезурами. Например: «Тот Нестор (пауза) негодяев знатных», или — «любимцам (пауза) гвардии (пауза), гвардейцам»… Словесный образ благодаря этому комкается, смазывается. И это через каждые 3‑4 стиха!

Старики-художественники великодушно уступили главные роли молодежи. Но исполнители первого состава с первого же явления сообщили представлению характер ученического спектакля: неопределенность рисунка, шатающийся тон, работа под старших (Прудкин — Чацкий старается имитировать даже дикцию и тембр голоса Качалова). Из молодежи одна только Лиза[[282]](#endnote-280) временами обнаруживала наличие известного «огонька».

Группа «стариков», занявших эпизодические роли, со своей стороны, поддерживала стиль «Пятой студии». Совершенно никакой Репетилов — Качалов, по-ученически нечеткая Хлестова — Книппер. Моментами радует лишь Москвин (Загорецкий). Ничего нового в свою трактовку Фамусова не внес Станиславский: все тот же «симпатичный» барин; однако целый ряд трудных актерских эпизодов (например, хотя бы эпизод с затыканием ушей) остался непреодолен.

Почему-то на сцене много крестятся. Что это — «антирелигиозная пропаганда»?

## 8. П. Марков «Горе от ума». МХАТ «Правда», М., 1925, 28 января

Это была какая-то двойная реставрация. Это была археология в квадрате. Спектакль, сам по себе представляющий блестящую реставрацию быта двадцатых годов прошлого столетия и поставленный около двух десятков лет назад, восстановлен с тщательностью копииста. Еще недавно во вступлении к переизданию своего интереснейшего литературно-режиссерского комментария к грибоедовской комедии ее постановщик Немирович-Данченко писал, что со времени первого спектакля «Горе от Ума» во МХАТ «прошло не 5, 15, а 50, 60, 100 лет»[[283]](#endnote-281). В представлении осталась напрасная тяжесть бытовой нагрузки; по-прежнему сцена загромождена для театра ненужными свидетельствами жизни тех далеких лет — столиками, шкафиками, этажерками, статуэтками. Спектакль, насыщенный мелкими стильными деталями, часто смешивает характерное со случайным и не раскрывает духа эпохи в целом. По-прежнему блестяще разработана сцена бала и растущей клеветы — трагедия Чацкого заглушена пестрой картиной московской жизни, и спектакль воспринимается {146} как «невозвратимо омертвевшие цветы, засохшие в старой книге». Немирович-Данченко прав: «Идеология русского театра далеко шагнула вперед». Постановка Художественного театра имеет преимущественно «исторический интерес» или интерес литературного, а не театрального комментария.

Театр пошел по самоубийственному пути: оставив старые рамки спектакля, Художественный театр почти целиком обновил исполнителей (из старого состава остались Станиславский — Фамусов, Москвин — Загорецкий, Грибунин — Горич, Вишневский[[284]](#endnote-282) — князь Тугоуховский). Дав дорогу молодежи, он неизбежно подчинил ее прежнему режиссерскому рисунку и старым мизансценам, в создании которых актеры участия не принимали, — он нагрузил их деталями, не рожденными их творческой волей. Какое роковое противоречие! Спектакль поэтому казался скованным и не терял характера музейного возрождения даже тогда, когда в центральных ролях выступали молодые и способные актеры. Эту скованность несла и Софья — Еланская, которая за стильной и разработанной внешностью не раскрыла силы любви своей героини и не показала «барышни двадцатых годов»; ее нес и Молчалин — Станицын[[285]](#endnote-283), остававшийся в рамках предельного шаблона; ее несла даже Тарасова[[286]](#endnote-284), возвращение которой в Художественный театр нужно приветствовать, но которая Наталью Дмитриевну играла безразлично и холодно. Об это роковое противоречие разбивались и желания обновить образ. Именно в силу таких качеств спектакля новый Чацкий — Прудкин, у которого вполне интересный замысел (он играет Чацкого страстным, взволнованно-протестующим, ироническим юношей; легко видеть сквозь такого Чацкого самого Грибоедова), играл сбивчиво, с большим нажимом, заглушая свой несомненный темперамент, чрезмерно подчеркивая каждое слово новой интонацией. И только Лиза — Андровская[[287]](#endnote-285) была весела и непосредственна, и Ершов в Скалозубе дал острый образ.

Качалов пробовал себя в Репетилове, но и на нем лежала печать общей скованности, и он играл во многом внешне, не раскрыв в Репетилове разгула «грибоедовской Москвы». Зато у Москвина — Загорецкого роль достигла почти монументального предела; как некоторое обобщение — сильное и навсегда запоминающееся — вырастает она из сатирического и ядовитого зерна грибоедовской комедии, из «недр» той Москвы.

Последний и тяжкий грех спектакля — грибоедовский стиль, грибоедовское слово не звучали. Оттого все яснее становился грех музейной реставрации художественного творчества, из-за которого даже очень живые и очень талантливые актеры все меньше и меньше волновали зрителя и не могли прорвать крепкой ткани спектакля, когда-то сделанного уверенной рукой мастера.

## **{****147}** 9. Виктор Эрманс Отцы и дети. «Горе от ума». МХАТ первый «Новый зритель», М., 1925, № 5

В Художественном театре Первом, в метрополии, возобновили «Горе от ума». Редакторами этого «третьего издания», — грибоедовскую комедию потревожили в третий раз, — на афише значатся Станиславский и Немирович-Данченко. *Обычную* надпись на повторных изданиях «исправленное и дополненное» в данном случае приходится заменить несколько *необычной*: «испорченное и сокращенное». Никаких других отличий между изданием нынешним и минувшим, сделанным «под наблюдением художника Добужинского»[[288]](#endnote-286), не наблюдается.

В 1831 году, после первого представления «Горя от ума», рецензент «Московского телеграфа», восхищавшийся комедией Грибоедова, возмущался ее исполнением: «Горе! Горе! только не от ума, а от дурной постановки пьесы». Мы же в данном случае, наоборот, должны сказать: вот уж поистине *горе от ума*, вернее, от умничанья, от желания прослыть театральными соломонами.

Ум хорошо, а два лучше, решил умный Станиславский и позвал на помощь *умного* Немировича, а может быть, наоборот[[289]](#endnote-287). Впрочем, важно ни то, кто кого позвал, а что из этого вышло. А вышло очень «умно» и очень скучно. Еще со времен антрепренеров (были такие) известно, что ставить «Горе от ума» можно только при наличии сильной труппы, так как комедия Грибоедова — труднейший экзамен Для актеров. Что же сделал Художественный театр? Прежних исполнителей из так называемой старой гвардии перевели на новые роли. Вчерашний Чацкий — сегодня Репетилов, вчерашняя графиня-внучка — сегодня Хлестова и так далее. А на «освободившиеся» роли назначили *молодняк* из покоренных и раздавленных колоний, по преимуществу из бывшей Второй студии. Студийцы экзамена на актеров не выдержали, а старики на новых амплуа потеряли самих себя и с трудом выдержали экзамен на студийцев.

Что касается темпа, то его замедляли все — и старые, и молодые. Грибоедовский стих, поданный по системе Станиславского, стал местами неузнаваем и нелеп. От такого распределения ролей, от такого темпа, от такой читки спектакль утратил темперамент, яркость чувств, лишился стремительности, в которой вся сила, вся музыка «Горя от ума».

Чацкого играют Прудкин и Завадский. Я видел Прудкина. Говорят, с ним проходили роль около (с перерывами) полутора лет. Очевидно, этого мало или — последнее, думаю, вернее — слишком много. Вместо «героя» был скромный семинарист, ветра Европы даже не нюхавший, все горести которого в любви к Софье, в неудачном романе, в счастливом сопернике. Софья в исполнении Еланской — «Фрейшиц, разыгранный перстами учениц». Робко, бесцветно, на одной докучливой, ноющей ноте. Кстати: почему Еланская решила, что Софья все время «на мокром месте», все время «со слезой» в голосе? Смеем уверить артистку, что последнее качество необходимо для сыра и совершенно не нужно {148} для Софьи… Индивидуально обаятельный, капризно-мягкий Станиславский таким же остался и в Фамусове. Это, конечно, не по Грибоедову, а моментами совсем даже наоборот… Не ведает, что творит Ершов. Возможно, что задуманный им образ Скалозуба очень интересен, но право же, до нас, до зрителей, пока не доходит ничего, кроме неистового крика, фальшивых интонаций, закрученного вихра и звякающих шпор. Книппер никак не совладала с Хлестовой. Таковы «достижения» отцов и детей. Но в семье, как говорится, не без урода. Таким «уродом» в отчетный вечер был Москвин, наперекор режиссерам блестяще сыгравший Загорецкого.

## 10. И. А. Аксенов «Горе от ума» МХАТа «Жизнь искусства», Л., 1925, 10 февраля

Художник варвар кистью сонной

Картину гения чернит…

*А. Пушкин*

Когда революция 1905 года оказалась подавленной и помещики почувствовали, что им еще можно надеяться на некоторое благополучие, они решили перестать стесняться. Раньше как-то было совестно вспоминать откровенно о прелестях крепостного быта и всего с ним связанного украшения — теперь можно было распоясаться. Однако до полной откровенности, до формулы Б. Садовского[[290]](#endnote-288): «пора сказать, что в крепостном праве было много хорошего», сразу дойти нельзя было — приходилось подготовить эстетический трамплин для такого кульбита, пришлось начать с любования и умиления перед украшениями «старых годов», раньше чем заговорить о культурной ценности самих «добрых, старых времен».

В общем ходе помянутой эстетизации МХАТ’овская постановка знаменитой комедии Грибоедова не могла не занять подобающего места: она старательно выдвигала на первый план все милые сердцу тогдашнего эстета безделушки, уголки красного дерева, этажерочки, кресельца, чашечки, рамочки, портретики… одним словом — «в старину живали деды веселей своих внучат». В сущности, выходило, что они жили безобидно. Вот только про Чацкого посплетничали, ну да ведь никакой беды от этого никому не вышло: комедия получилась милая, интимная и уютная — эстетизм сделал свое дело: политическая окраска пьесы (пусть достаточно полинявшая к 1906 году) совершенно исчезла под густым грунтом, которым зачернил ее живописание тогдашний художественник. Операция удалась тем более, что художественник был далеко не варвар и кисть его была тогда не сонная.

В. И. Немирович-Данченко считает, что со времени этой его работы прошло по меньшей мере сто лет — можно было бы ожидать, что описанное Пушкиным возрождение записанной картины порадует нас в этом году. В действительности случилось нечто противоположное: МХАТ постарался закрепить свою давнишнюю реставрацию и на этот раз оказался именно {149} тем самодовольным человеком, о котором ямбически говорил Пушкин.

Идеология российского эстета десятых годов нашего века теперь настолько далека от нас, настолько нам чужда, что мы с большим правом, чем Геродот[[291]](#endnote-289) об окружающих его Элладу народах, можем приложить к этому племени имя варваров. Мы можем как угодно осуждать и изобличать побуждения и склонности, обусловившие характер старой постановки МХАТа, мы не сможем, однако, отказать ей в тогдашней жизненности. Но теперь?

Тогдашний теоретик ретроспективного эстетизма — М. Гершензон[[292]](#endnote-290), любовно разглядывая «Грибоедовскую Москву», заканчивал свое исследование обращением к читателю: «хорошие, дескать, все люди были, жили хорошо, ведь и мы сами почти также паразитируем». Тогда он был прав.

Но вот переменились времена и нравы. В театрах МХАТ сидят не паразитирующие эстеты, а должен, по крайней мере, сидеть кое-кто другой. Да и постановщик и актеры должны бы за истекшее столетие (хронометраж Немировича) кое в чем измениться. Этого с ними не случилось. Не случилось потому, по-видимому (другого объяснения не найти), что все это время они прожили в области собственных грез и мечтаний, говоря высоким стилем или, попросту, — проспали. И, когда они стали возобновлять гениальную комедию, работу свою они произвели именно «кистью сонной».

Тяжкая участь постигла этих трудолюбцев. Они, прежде всего, проспали самих себя и всю свою систему. Как можно говорить о том органическом вырастании спектакля, которым гордился когда-то театр Станиславского, если ряд новых, молодых исполнителей «вводится» в схемы, выработанные «сто лет» назад? Что остается тогда от системы переживания? Получается прямо противоположное, получается втискивание современного человека в панцирь, изготовленный для других, сто лет тому назад подвизавшихся, оруженосцев. Зрелище это доставило бы большое удовольствие покойному Прокрусту[[293]](#endnote-291) и послужило бы украшением любого застенка «доброго, старого времени». Сейчас оно отвратительно.

Чучело самой красивой птицы все-таки — трупик, конденсатор пыли и микробов, питомник моли: в жилом помещении гигиена запрещает его держать. Место ему — в музее, за стеклом и при камфаре с нафталином.

Конечно, Ершов хорошо изображает Скалозуба — модель миниатюры героев двенадцатого года. Красиво. Настолько красиво, что забываешь о подвигах милейшего Сергея Сергеевича в военных поселениях и о его распорядительности на «зеленой улице». Ах, как «красиво» построено село Грузино! Андровская — очень миленькая Лиза, даже «Лизанька»… ее действительно сошлют на птичник, но МХАТ показывает это так изящно, что всем становится ясно: «ведь эта ссылка только стилистический прием» — птичник, куда будет загнана крестьянка, переросшая свою госпожу, вещь такая стильная… ах, как живали в старину!

Но сейчас все это — хлам. Милые эстетам довоенной реставрации безделушки грудами заваливают комиссионные конторы и не находят себе покупателей, даже на аукционах. Сам эстетизм обратился не только в хлам — он сделался просто сором и постепенно, пусть недостаточно энергично, пусть иногда слишком примитивно (метла хуже пылесосов, а их у нас еще не научились применять), а все-таки убирается. МХАТ оказался у борта сорного ящика.

{150} И от этого становится грустно, грустно потому, что он когда-то был живым и действительно художественным явлением, потому что вокруг него до сих пор еще бродят надежды, потому что от каждой его новой постановки, по старой привычке, ждут признака оживления когда-то волновавшей работы. Эта «новая» постановка показывает, что такие надежды будут МХАТом систематически разбиваться. Люди, в нем работающие, ничего не забыли и ничему не научились за свои сто лет — ничему они и впредь не научатся. А театр жив и живет вне и помимо сонных созерцателей прошлого своего величия.

По-настоящему новую постановку «Горе от ума» даст не МХАТ, и эта постановка неизбежно приведет к сведению насмарку всех усилий замазать и записать эстетикой жестокую комедию Грибоедова.

## 11. Т. <псевдоним не раскрыт>[[294]](#endnote-292) Станиславский и Мейерхольд «Новый зритель» (Журнал при Ленинградском ТЮЗе), Л., 1925, № 2 – 3

В спорах о театре Станиславский является или точкой преодоления, или точкой отправления. За последние 25 лет не было почти ни одного значительного театрального спора, который в той или иной степени не касался бы Станиславского.

В наши дни рядом со Станиславским стоит только одно имя, имя Мейерхольда.

Станиславский и Мейерхольд. Это не полюсы, как иногда говорят. Это не противопоставление театру мелкобуржуазной интеллигенции театра нового, пролетарского, революционного, как принято почему-то думать теперь.

Это — две грани театра.

Отождествлять Станиславского с «чеховским» репертуаром и упадочной идеологией дореволюционной русской интеллигенции так же нелепо, как думать, что Станиславскому как человеку и по сие время свойственны душевные качества чеховского обывателя.

Доказывать, что Мейерхольд есть утверждение начал пролетарского театра так же рискованно, как полагать, что «Любовь к трем апельсинам»[[295]](#footnote-5) есть первый по времени журнал, посвященный вопросам рабоче-крестьянского театра.

Не тем Станиславский создал эпоху в театре, что блестяще отобразил психологию российского интеллигента на сцене Московского Художественного театра, а тем, что он указал рациональный путь воспитания актера.

Не потому ценен Мейерхольд в искусстве, что он один из первых художников сцены связал свой творческий путь с Революцией (таких художников много, не он первый, не он и последний), а потому, что его творчество — новая форма режиссерского замысла.

«Система» Станиславского как гениальный метод воспитания актера должна войти в историю мирового театра, как первая и пока единственная «школа актерского творчества».

Точно так же режиссерские достижения Мейерхольда должны рассматриваться как исключительно блестящие {151} проявления его еще неразгаданного театрального гения.

Станиславский — не только идея о «переживании на сцене». Это целый круг идей, значительно более широкий, чем наше обывательское (к сожалению, даже среди деятелей искусства) представление о нем.

Вахтангов (покойный режиссер и руководитель бывшей Третьей студии МХАТ) оставался до конца жизни верным учеником Станиславского. Но Вахтангов — весь в Революции как художник.

Совсем недавно, будучи в Ленинграде[[296]](#endnote-293), Станиславский говорил нашей театральной молодежи, что он приветствует ее новаторские искания и крайние увлечения. В них — залог жизни и творческого роста в искусстве. «Но, уходя по тропинкам и дорожкам, — говорил он, — не забывайте о прямом, большом пути искусства, по которому идет человечество».

На этом большом пути Театра Мейерхольд, как исключительный режиссер, и Станиславский, как единственный учитель актера, — прямые попутчики.

Станиславский, как актер, живое воплощение своей «системы». Он играет, как режиссер, властно требуя определенных ответов от партнеров. И если спектакль «Горе от ума» (в бывшем Александринском театре 9 апреля сего года) был смешением «французского с нижегородским», то именно потому, что таких ответов Станиславский — Фамусов не получал.

Александринский «ансамбль» подавлял Фамусова — Станиславского упорством своего хаотического «стиля». И это лишний раз доказывает, что «система» Станиславского не только принцип актерской игры, это и режиссерский метод организации спектакля.

Станиславский, как *режиссер актера* по преимуществу, не только в натурализме.

Он с улыбкой смущения говорит сейчас о своем «режиссерском гербе», в котором имеются сверчки, дождики, ветерки и настоящие вещи вместо театральной бутафории.

Все это было. Остается другое, что существует независимо от содержания, идеологии и вещественного оформления.

Это — организационный принцип спектакля, внутренняя оправданность отдельных моментов в актерской игре и их связи в целом.

Работы многочисленных студий МХАТ, воспитанных на «системе», прежде всего поражают органической слаженностью и правдой актерских взаимоотношений на сцене. Но разве этот принцип не должен быть основным в работе всякого театра, будет ли он правым или левым, буржуазным или пролетарским?

А этому учит «система».

Станиславский, как режиссер актера, это не только эпоха. Это — путь Театра, ведущий к внутренней организованности спектакля и к воспитанию актера, умеющего ощущать «правду» своего сценического образа.

В этом ясность и сила Станиславского как художника и создателя «школы».

И рядом с ним Мейерхольд, художник иного склада, режиссер другого типа.

Мейерхольд — не «школа». Это даже не индивидуальный метод. Это — «направление» столь же яркое, сколь и капризное.

Он весь в искании новой формы спектакля. Но в его спектакле всегда активен, во всем виден — он сам, исключительный выдумщик, *режиссер постановки*. Он весь в искании новой формы актерского мастерства. Но блестящие взлеты его режиссерской фантазии идут мимо творчества актера, который случайно может совпадать или не {152} совпадать с творческим капризом гениального режиссера, оставаясь удачным или неудачным исполнителем. Эксцентрик Ильинский[[297]](#endnote-294), талантливая Бабанова[[298]](#endnote-295) — все это таланты сами по себе.

Говорят о системе актерской игры «по Мейерхольду». Это — нечто *еще* очень неясное. Для одних это физкультура, для других это биомеханика. А возможно, что это не то и не другое, а что-то третье.

Вот почему так трудно говорить о Мейерхольде и почему так часто многие попытки театральной критики «утверждать» тот или иной «метод Мейерхольда» совпадают по времени с его собственным «отказом» от этого «метода».

Если путь Станиславского ясен, то этого никак нельзя сказать про Мейерхольда. Его талант в своих неясных еще путях таит много неожиданных и, как всегда, вероятно, капризных откровений.

Станиславский и Мейерхольд совсем разные. Они антиподы. И все-таки оба они попутчики в большом искусстве.

Это две грани Театра.

## 12. В. Х‑н <псевдоним не раскрыт> Жизнь искусства. Спектакли Московского Художественного театра. «На всякого мудреца довольно простоты» «Советский юг», Ростов-Дон, 1925, 26 мая

Читатель не должен ждать от меня обычной рецензии. Старые постановки Московского Художественного театра (в том числе и «Мудрец» — 1910 г.) стали уже предметом оценки исторического свойства. Заниматься историей в тесных газетных рамках затруднительно. С другой стороны, познакомить молодого советского зрителя, интересующегося судьбами нашей художественной культуры, с деятельностью Художественного театра следовало бы, но этим нужно заняться нашим местным культурным организациям. Силы для устройства хоть одного вечера с соответствующими докладами должны найтись.

Здесь я ограничусь только немногими беглыми соображениями, касающимися того, что по сию пору сохранилось в отчетном спектакле, во-первых, художественно значительного и, во-вторых, интересного для современного момента. Художественная значительность прежде всего — в строгом и чистом мастерстве. Комедия Островского показана с изумительной ясностью, четкостью, простотой. Воссоздан дух, стиль эпохи. Все детали внешнего оформления — от костюмных мелочей и подробностей грима, прически до характерных мимических и интонационных приемов — все приведено в одну общую плановую систему, связано одной общей гармонией.

Из этих мелочей — какого-нибудь смешка, генеральского мурлыканья, бессмысленно самодовольной гримасы, косой фальшивой улыбки и прочее — составляется широкая многокрасочная бытовая картина. И это настолько, что даже собранные наспех частью на месте обстановка и бутафория не вредят впечатлению. Внимание целиком сосредоточено на исполнителях, на их огромном сценическом достоинстве, на благороднейшей манере использования {153} всех артистических ресурсов.

За внешним оформлением стоит чрезвычайно крепкий, до конца логически продуманный подход ко внутренней стороне пьесы, к ее идейному стержню, к общественно-психологической ценности всех ее фигур. Высокая сознательность исполнения почти исключает эффекты какой-либо актерской дешевки, переигрывания или умельчения типа. Все характеры закруглены, театрализованы, замкнуты в железную цепь художественной необходимости. Все оправданно и завершено. Нет половинчатости, расхлябанности, расшатанности. Громадная творческая дисциплина.

Теперь о том, какой *современный* интерес сумели сохранить московские артисты для «Мудреца». Этот интерес целиком укладывается в задания чисто реалистической сатиры на старое российское чиновничество, — сатиры, ведущей свое происхождение от гоголевского «Ревизора». Тупость, невежество, подхалимство, продажность, ханжество, карьеризм — ведь все это, в сущности, так еще свежо в памяти, таким махровым цветом оно еще цвело в самом недавнем прошлом… Задуманный и выполненный в таком именно реально сатирическом плане, спектакль Московского Художественного театра отлично вскрывает старую чиновничью гниль дореволюционной России. Без подчеркиваний, без голо агитационной остроты, без нарочитого «осовременивания» текста, — театр блестяще разрешает свою задачу только одними художественно изобразительными средствами, нисколько при этом не насилуя авторского замысла.

Я могу себя, конечно, избавить от труда называть по фамилии каждого участника спектакля в отдельности. Кто не знает этих имен, заслуженно признанных не только у нас, но и за границей в качестве первоклассных сценических мастеров?

## 13. И. Кр. <И. А. Крути>[[299]](#endnote-296) Театр. МХАТ. К гастролям «Вечерние известия», Одесса, 1925, 31 мая

Революционная гроза 1905 года еще только собиралась. Стремящийся к власти класс, прогрессивно-либеральная буржуазия, концентрирует вокруг себя оппозиционные официальному штампу и реакционному консерватизму таланты в области науки и искусства и ставит их на линию служения своим интересам.

Художественный театр — детище этой эпохи, ответившее своим мастерством на эстетические требования интеллигенции молодого класса и отразившее в течение всего своего существования ее идеологические шатания. Содержание этого театра эволюционировало в строгом соответствии с колебаниями общественных устремлений создавшей и питавшей его социальной среды. Однообразие тоскливой жизни под полицейской опекой, тупик, из которого не видно было выхода, бессилие общества, мечтавшего о том, что «жизнь на земле будет прекрасна через 100 – 200 лет», Художественный театр отобразил в постановке чеховских пьес. Наступивший затем взлет общественного возбуждения накануне 1905 года и романтику {154} первой революции он фиксирует пьесами Горького. Полоса послереволюционной реакции и упадочных настроений находит отзвук в его творчестве работой над Андреевым, Метерлинком, Гамсуном и Достоевским. От натурализма и историзма в первые годы своей деятельности театр постепенно переходит к психологизму, к изображению сложных переживаний, к отображению «комнатных драм» или личных трагедий одиночек — всего того, что характеризует приливы и отливы общественной жизни России до войны и революции.

Для этого меняющегося содержания театр находит соответствующие формы. Разрушив старую театральную рутину, покончив с индивидуальным произволом на сцене и изображением «самой реальной жизни» самыми нереальными средствами, театр в своих формальных достижениях нашел новые приемы актерского мастерства и первым показал, что такое спектакль как единое организованное целое. Сейчас уже не время критиковать постановочные методы художественников, встретивших в свое время горячих поклонников и не менее горячих противников. Несомненно одно — «система» актерской игры, данная Станиславским, необходимость разработки каждой части спектакля, установленная театром, приемы обработки каждого персонажа пьесы — эти сценические элементы мастерства «художников» на современном театре, какому эстетическому лагерю он бы ни принадлежал, сохранили свою ценность.

В наши дни Художественный театр уже — академический театр, ценность прошлого, охраняемый государством памятник старой культуры. Октябрьская революция лишила театр его социальной базы и поставила вне жизни. Через свои студии, постановкой «Лизистраты», своей жизнерадостностью выпадающей из старого плана его работ, подготовкой к постановке «Пугачевщины» Тренева театр только нащупывает пульс нашей общественности и старается разобраться в новых требованиях новой эпохи. Удастся ли ему это — трудно сказать.

В своей нынешней поездке по СССР МХАТ показывает только свое прошлое. Нам остается это прошлое внимательно изучать и черпать из его сокровищницы то ценное, что в нем несомненно есть и что может служить для учебы при строительстве новой культуры, в том числе и театральной.

## 14. И. Туркельтауб[[300]](#endnote-297) Театр и искусство. МХАТ и современный зритель «Вечернее радио», Харьков, 1925, 18 июня

«Очень хорошо играют, но скучно».

Этими словами можно формулировать впечатление, которое выносит самый разношерстный современный зритель от спектаклей московского Художественного театра.

Отчего это так? Ведь действительно же — прекрасно играют. А скучно. Даже на лучшем из привезенных спектаклей, — «Царь Федор Иоаннович», где довольно для очень большой радости только Качалова со Станиславским, даже на этом спектакле часто ощущаешь подлинную скуку и томление…

Есть две причины, обусловливающие, главным образом, психологический отрыв зрителя от сцены МХАТ. Это — репертуар и темп исполнения.

{155} Как ни странно, но «Царь Федор» для нас сейчас все же современнее, чем все остальные четыре пьесы[[301]](#endnote-298). В свое время, 25 лет тому назад, этот спектакль был, безусловно, революционизирующим фактором. Но и сейчас в нем есть еще моменты и места, которые могут и интересовать, и волновать даже зрителя наших дней. Все же остальное, независимо от художественных и литературных достоинств произведений, от нас очень далеко и, в лучшем случае, представляет для большинства зрителей историко-литературный, чисто музейный интерес.

Революция увела всех нас слишком далеко от изображаемых в МХАТе миров и убогой психики живших в них людей. Для молодежи многое уже просто непонятно, ибо неизвестно, ушло в писаную и неписаную историю.

Это — с одной стороны.

А с другой, — и то, что играют в МХАТе, могло бы идти совершенно иначе и, значит, иначе действовать на зрителя. Ведь в левых театрах тоже мало свежих пьес. Большинство из них пробавляется репертуарным старьем. Однако там нет такого психологического разрыва со зрителем, какой наблюдается в МХАТе. Это от того, что там темп исполнения совсем иной. Там — динамика, жизнь, большое эмоциональное движение, а в МХАТе — паузы, вздохи, полутона. Нынешний зритель насквозь эмоционален. Его организм физиологически требует больших и сильных ощущений, если фантазии, то яркой, подымающей его ввысь. Он нуждается, так сказать, в эстетической моторности, а его заставляют в МХАТе, в течение 4‑5 часов, в душный вечер тихо и спокойно, совершенно пассивно, созерцать медленно, тягуче ползающие старые-престарые картины или копаться в очень бедных, нищенских душах действующих лиц, на которых современный зритель, как бы он сам по себе и не был духовно беден, научился теперь все же смотреть с большим презрением.

При таких условиях от скуки не в состоянии спасти ничто, как бы сильна и захватывающа игра отдельных актеров ни была.

И наоборот, если бы тот же самый репертуар подавался другим, более быстрым темпом, если б хотя и не в тексте пьес, который в театре еще далеко не все, а в исполнении — трактовке, темпе, движениях и жесте — сказывалась современность, показывалось отношение современного артиста к играемому, то при наличии столь сильного актерского ансамбля, какой имеется у МХАТ, разумеется, о скуке не могло бы быть и речи.

И напрасно сторонники левых течений в театре приписывают все реализму МХАТа. Современный зритель хочет и ищет реалистических форм. К ним идет сейчас и левый театр, но его реализм совсем иного порядка. Он насыщен динамикой и глубоко современен, созвучен времени, не мертвящ.

Реальная форма — понятнее, а значит, и ближе зрителю, что бы там ни говорили. И мне кажется, что МХАТ, располагая сильнейшим актерским составом и наследуя огромную художественную культуру, мог бы легче и скорее других театров подойти вплотную к современному зрителю. Но для этого нужно, чтобы в МХАТе серьезно повеяло свежим ветром. Пора уже ему играть новое и по-новому.

Думается, что инстинкт самосохранения, в конце концов, подскажет самому театру его настоящий путь, и несмотря ни на что, МХАТ вновь займет то почетное место, которое он одно время с большим достоинством занимал в русской художественной культуре.

*Примечание редакции*: По техническим причинам статья печатается с некоторым опозданием.

# **{****156}** Сезон 1925 – 1926

Театральные критики ожидают в наступающем сезоне продолжения «заметного усиления академических театров» и их продвижения «навстречу запросам современности» («Красная газета», Л., 1925, 24 июля).

Изучив репертуарные планы разных театров, критики предрекли, что репертуар сезона пополнится пьесами на исторические сюжеты и комедиями. В Художественном театре также. Его ближайшие премьеры — «Пугачевщина» К. А. Тренева и «Горячее сердце» А. Н. Островского — отвечали этому выбору. В конце сезона МХАТ поставил еще одну историческую пьесу — «Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля и еще одну комедию — «Продавцы славы» П. Нивуа и М. Паньоля. По-прежнему на его афише не было пьесы о современной советской действительности.

Что касается общей художественной и идеологической направленности театра, то о ней теперь информировал прессу П. А. Марков, принявший на себя должность заведующего Литературной частью МХАТ. «Театр продолжает ориентироваться в своей работе, с одной стороны, на советскую интеллигенцию, с другой, — на широкого массового зрителя», — пытался он сформулировать равновесие задач, трудно объединяемых фактически («Новый зритель», 1925, № 40).

За творческую жизнь Художественного театра в сезоне 1925/26 года отвечал один К. С. Станиславский, так как Вл. И. Немирович-Данченко уехал с Музыкальной студией, как и собирался, — в Ленинград, Берлин, Лейпциг, Прагу, Бремен и далее по городам Америки.

Первая премьера сезона — «Пугачевщина», вышедшая 19 сентября 1925 года, представляла собой последнюю постановку Немировича-Данченко перед его отъездом. Режиссерами ее вместе с ним были В. В. Лужский и Л. М. Леонидов, художником — А. Ф. Степанов. Рецензенты, в первую очередь, искали в спектакле ответа на вопрос: остался ли Немирович-Данченко верен реформам искусства МХАТ, начатым им без Станиславского в постановках Музыкальной студии?

Некоторые прямо склонялись к ответу, что в художественном отношении «Пугачевщина» есть шаг назад от «Лизистраты».

В то же время на проходящих гастролях Музыкальной студии в Ленинграде появилась разгромная рецензия С. С. Мокульского на «Лизистрату» Аристофана, опровергающая якобы реформаторские поиски Немировича-Данченко («Жизнь искусства», 1925, № 36).

О том, что привкус музыкального жанра проник в постановку «Пугачевщины» и портил ее, писал Эм. Бескин: «Впервые в Художественном театре ряд сцен положительно {157} напомнил оперу. <…> Театр как будто бы утрачивает тот секрет массовых сцен, которым он когда-то владел в совершенстве» («Известия», 1925, 20 сентября).

П. А. Марков объяснял этот досадный недостаток не отказом от метода, а незавершенностью работы: «<…> Принцип построения массовых сцен, очень многочисленных в “Пугачевщине”, не был до конца уточнен; интерес сосредоточился преимущественно на исполнении Пугачева Москвиным и Леонидовым» («Печать и революция», 1926, № 1).

Критики писали о тщетности выразить революционное содержание пьесы старыми мхатовскими приемами и об ошибочном преобладании в спектакле показа личной судьбы Пугачева над социальными проблемами его эпохи.

Первого исполнителя роли Пугачева И. М. Москвина одни упрекали в том, что в его игре нет ничего нового и проглядывает царь Федор, другие объявляли его работу высоким образцом современного искусства, из которого вырос сам Михаил Чехов.

Вторым исполнителем Пугачева был Л. М. Леонидов, принимавший участие в работе над «Пугачевщиной» и в качестве режиссера. Он сыграл Пугачева 27 сентября 1925 года. Как писал Н. Д. Волков, его выступление «прошло мало замеченным в широких театральных кругах» («Известия», 1926, 11 мая). В силу особенностей трагического темперамента Леонидова в его исполнении прорывалась «первозданная и властная стихия» (Там же). «Всюду, где можно, актер углубляет автора», — подчеркивал Волков леонидовское желание создать наиболее совершенный образ. По признанию Леонидова, ему мешало «чрезмерное изобилие казацких выражений», используемых Треневым (Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка. М.: Искусство, 1960. С. 157).

Все же были и критики, находившие, что в «Пугачевщине» в целом произошло развитие Художественного театра по восходящей линии. Так утверждали Садко <В. И. Блюм> и Сергей Городецкий. Последний, размышляя о силе «ярко-лубочного реализма фигур» этого спектакля, считал, что она эквивалентно выражает задачи «революции и даже истории революции» («Искусство трудящимся», 1925, № 44).

Другим спектаклем МХАТ на историко-революционный сюжет был «Николай I и декабристы» (режиссер Н. Н. Литовцева, декорации В. А. Симова, костюмы Д. Н. Кардовского; премьера 19 мая 1926). Спектакль имел свою предысторию: он не был запланирован и возник из успеха, с каким МХАТ отметил 100‑летие со дня восстания и гибели декабристов. Закрытая «гражданская панихида» «Памяти декабристов», на которой присутствовали делегаты XIV партсъезда и, очевидно, Л. Д. Троцкий, состоялась 27 декабря 1925 года, воскресным утром.

В программу вошло чтение сочинений декабристов, стихотворений, им посвященных, и сыгранных актерами отрывков из романа Д. С. Мережковского «14 декабря». Со вступительным словом обратился к собравшимся К. С. Станиславский, сразу же очертивший рамки идейной осведомленности театра в вопросе декабристов. «Не в нашей компетенции, не в наших силах полно и всесторонне освещать события, которые сто лет назад прозвучали первым гулом будущих русских революций, — говорил он. — Пусть эту трудную задачу выполняют те люди, которые посвятили себя изучению прошлого России, и те, кто умеют анализировать это прошлое с точки зрения настоящего» (Ф. 1 спектакли, ВЖ № 2392).

{158} Оградив таким образом театр от упреков в идеологической незрелости, Станиславский определил его скромную задачу — «напомнить об этих днях и вызвать на сцену, пускай бледные тени тех образов и тех людей, которые сто лет назад пожертвовали своей жизнью ради нас, пришедших много лет спустя» (Там же).

Об утре «Памяти декабристов» сообщали только ближайшие, вхожие в МХАТ, критики. Юрий Соболев писал, что кроме Л. М. Леонидова, читавшего описание казни декабристов, и В. И. Качалова, читавшего стихотворения Н. Огарева, никто (особенно исполнители самих декабристов) не смог достичь высот мастерства. Соболев счел театральную часть неубедительной («Вечерняя Москва», 1925, 30 декабря). Один Качалов произвел на него впечатление тем, что показал «маски императора».

Н. Волков придал большое значение произошедшему событию и желал продления его жизни: «<…> Хотя поминальное утро было рассчитано на один раз, мы думаем, что оно настолько удалось театру, что его можно вполне повторить перед широкой рабочей аудиторией» («Труд», 1925, 30 декабря).

Но резонанс «утра», особенно благодаря игре В. И. Качалова, был столь велик в партийно-правительственных кругах, что театру «бросаться» им не стоило. Того же 27 декабря Станиславский уже писал Литовцевой и Качалову: «Надо продолжать эту работу и создать целый спектакль» (КС‑9. Т. 9. С. 208). О том же он писал 1 января 1926 года и Троцкому, жалуясь лишь на то, что «нет ни пьесы, нет драматурга, который мог бы докончить то, что уже показано со сцены» (Там же).

Согласно письмам А. Р. Кугеля к П. А. Маркову от 11 января 1926 года и члена Дирекции МХАТ М. Г. Комисарова и управделами П. А. Подобеда в Агентурный отдел Драмсоюза от 27 мая 1926 года, а также протоколам репетиций выход был найден: воспользовались чем было. Н. Н. Литовцева и Л. М. Леонидов значительно сократили и отредактировали для сцены уже существующий и изданный текст инсценировки А. Р. Кугеля и режиссера К. К. Тверского (К. К. Кузьмина-Караваева) «Николай I и декабристы» («Заговор декабристов») по роману Д. С. Мережковского «14 декабря».

Сжатое, но наглядное описание получившегося спектакля дал в своей рецензии М. М. <М. М. Моргенштерн> в «Программах государственных академических театров» (1926, № 36).

Как и в отзывах об утре «Памяти декабристов», критики более всего уделили внимание образу самодержца Николая I, воплощенного В. И. Качаловым. Образы декабристов показались им сниженными по странной причине: из-за подчеркивания их человечности — растерянности и недостаточной силы духа. Станиславский был прав: «театр не умел анализировать прошлое с точки зрения настоящего».

В журнале «Жизнь искусства» (1926, № 24) Боголюбов даже противопоставлял современность актерской работы Качалова остальным исполнителям и всему решению постановки «в старозаветных тонах натурализма, берущего декабристов в жанровом разрезе, в случайных, нехарактерных черточках и оторванными от питающей их социальной среды». С насмешкой он писал: «Прямо “Вишневый сад”, а не “Декабристы”!»

Кстати, в продолжение процесса воскрешения Чехова-писателя, начавшегося в прошлом сезоне, в этом произошло его сценическое воскрешение. В МХАТ 11 мая 1926 года официально был возобновлен «Дядя Ваня», до этого по случаю сыгранный два раза на чужих сценических площадках.

{159} Критики принялись решать, как теперь прозвучал спектакль идеологически. Пожалуй, общее мнение выразил Ю. Соболев в нескольких рецензиях и заметках. Под заголовком «В современности — Чехов» («Вечерняя Москва», 1926, 14 мая) он писал, что после почти десятилетнего исключения пьес Чехова из репертуара современный театр вернулся к ним «в той установке историко-социологического звучания, которая единственно и может оправдать их ренессанс». Дело было в том, что актеры подняли «анемичную пьесу». Ю. Соболев нашел точную формулу компромисса для исполнения Чехова на советской сцене. Такова она и пребудет на долгие годы.

Соболев сожалел, что спектакль показали в сукнах, без «воздуха эпохи». Но и так, по его мнению, «чеховская Россия предстала перед зрителем во всей своей исторической правде» («Вечерняя Москва», 1926, 12 мая). Зритель «постигает закономерность распада и гибели всей этой чеховской России» («Новый зритель», 1926, № 20).

Один С. Ермолинский возвестил с возвращением Чехова другую ценность: «человек и человечность» («Комсомольская правда», 1926, 4 июня).

Заявленный театрами в сезоне 1925/26 года жанр комедии был представлен на сцене Художественного театра пьесами А. Н. Островского. Был возобновлен спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» и впервые поставлено «Горячее сердце». По поводу «Мудреца» о «свежести» постановки и о новом Глумове В. И. Качалова, «из анекдота вырастающего в сатиру», писал в «Известиях» (22 октября 1925 года) Юр. Соболев.

С некоторыми сомнениями было встречено критикой новое обращение Станиславского к Островскому — поставленное им «Горячее сердце» (режиссеры М. М. Тарханов, И. Я. Судаков, художник Н. П. Крымов; премьера 23 января 1926). Впоследствии десятилетиями не покидавший афишу МХАТ спектакль далеко не сразу достиг всеобщего признания и статуса шедевра Станиславского.

В «Комсомольской правде» (7 февраля 1926) Уриэль <О. С. Литовский> не видел пользы в постановке «Горячего сердца» для современного театра, охарактеризовав ее как шаг «нерешительный» и «половинчатый».

Зато Борис Гусман на страницах «Правды», мучаясь вопросом, может ли быть живым Островский, перенесенный в «иную бытовую и социальную обстановку», пришел к выводу, что все дело в подходе к пьесе. Он был сражен постановкой Станиславского: «В такой трактовке, в таком исполнении Островский жив и нужен даже (боязно сказать!), современен» («Правда», 1926, 19 февраля). По мнению Гусмана, спектакль имел право на исключение из принятых руководящими органами ограничений исполнения классики.

В свою очередь В. Блюм, хотя называл постановку «блестящей», а игру И. М. Москвина, М. М. Тарханова, Н. П. Хмелева и Ф. В. Шевченко — «великолепной», все же не отнес спектакль к произведениям современного искусства («Рабочая газета», 1926, 25 января).

Окончательную точку в вопросе отношения к Островскому и Станиславскому пытался поставить А. В. Луначарский. Подводя итоги сезону 1925/26 года, он с Удовлетворением писал, что сбылись многие его предсказания: движение «назад к Островскому», новые «яркие черты реализма», театр как «зеркало окружающей Действительности» («Известия», 1926, 20 июня). В этом параде успехов он называл «триумф» МХАТ в «Горячем сердце».

{160} Этот сезон, довольно удачный по реабилитации МХАТ на родине, закончился четвертой премьерой. Французская пьеса П. Нивуа и М. Паньоля «Продавцы славы» была показана 15 июня 1926 года (режиссеры В. В. Лужский, Н. М. Горчаков, художник С. И. Исаков). Художественное руководство постановкой осуществлял К. С. Станиславский.

Выпуск спектакля и его оценка критикой сразу же были поставлены в условия конкуренции с Московским Драматическим театром или театром «Комедия» (б. Корш). Так получилось из-за того, что пьеса существовала в двух переводах, из которых авторизован был лишь перевод В. Бинштока и Э. Матерна. Художественный театр пользовался другим переводом — Е. Руссат и В. Голичникова. Хотя МХАТ раньше заявил в своем репертуарном плане постановку этой пьесы, Драматический театр считал себя обладающим правом ее первого исполнения.

В Драматическом театре спектакль вышел 12 февраля 1926 года в постановке Н. М. Радина, задолго до премьеры в МХАТ, и пользовался большим успехом. Естественно, что критики не могли избежать сравнений. Так, Ю. Соболев писал: «В театре б. Корш эта умная и злая пьеса называется “Торговцы славой”, в Художественном театре — “Продавцы славы”. У Корша показали скользящую по поверхности, слегка царапающую и все же очень по существу французскую без всяких глубин и почти без всяких проблем — живую и остроумную комедию, занимательно построенную. <…> В Художественном — глубоко зачерпнувшая густой слой общественной и политической жизни послевоенной Франции, больно издевающаяся и превращенная почти в русскую по серьезности поставленной темы, — трагикомедия» («Вечерняя Москва», 1926, 17 июня).

Специальное ударение Соболев сделал на том, что МХАТ сумел подчинить пьесу новым советским требованиям: «Пьеса не только хорошо поставлена, но, главное, правильно трактована. Она транспонирована, переведена в своем идеологическом звучании на иной регистр» (Там же).

Особняком среди критических статей сезона стоит двусмысленная статья В. А. Павлова «На вырубке вишневого сада» («Новый зритель», 1926, № 30), где он писал, что МХАТ, желая восстановить свое художественное начало и авторитет, предал самого себя.

Наконец, сезон завершил выход в свет книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Прочитавшему ее В. Блюму стало ясно: «Станиславский — это одно, а Художественный театр — другое. Все равно, как Толстой и толстовство. <…> Стало быть, наше отношение к заедающей сегодняшний день мхатовской “традиции” остается без перемен» («Жизнь искусства», 1926, № 31).

## **{****161}** 1. С. Мокульский[[302]](#endnote-299) «Лизистрата» «Жизнь искусства», Л., 1925, № 36

Когда весною 1923 г. Немирович впервые показал «Лизистрату», московская критика немедленно провозгласила ее началом новой эры в истории МХАТ и восторженно завопила о «пожаре вишневого сада». В этой газетной шумихе, как часто бывает, из-за деревьев не разглядели леса; не заметили, что «Лизистрата» — просто плохой спектакль и что в пылу новаторства, неожиданно объявшем Немировича, он вместе с водой выплеснул и ребенка…

Действительно, одной из отличительных особенностей старого МХАТ было суеверное преклонение перед драматургом, необычайная щепетильность в вопросе о сохранности литературного текста пьесы и о точной передаче авторского замысла. Кому не памятны, например, текстологические разыскания МХАТ перед постановкой «Горя от ума»? И вот сейчас, взявшись за постановку античной комедии, он не нашел ничего лучшего, как преподнести «Лизистрату» в косноязычном переводе Д. Смолина — переводе, сделанном несомненно не с греческого оригинала и заменившем сложную ритмико-мелодическую ткань аристофановской комедии какими-то вялыми и плоскими стишками.

Но этого мало, «Лизистрата» есть политическая комедия с элементами возвышенной риторики и трагического пафоса, выросшая на почве буйного народного фарса, с характерной для него буффонадой, клоунадой, игривой свободой выражений и жестов. Эти Два элемента — возвышенно-патетический и игриво-шутовской — тесно переплетаются в комедии, создавая впечатление непрестанного, чисто романтического контраста.

Немирович сохраняет это чередование возвышенного и комического элементов, но трактует их весьма своеобразно. Его «возвышенное» — это, прежде всего, чудесная коринфская колоннада, возвышающаяся на фоне синего горизонта (работа И. Рабиновича) — великолепное оформление для трагедии, абсолютно не подходящее к аристофановскому фарсу; это далее — сладенькое оперное пение и quasi-античные пластические группы в стиле Дельсарта[[303]](#endnote-300); это — страшно «сурьезные», но лишенные всякого обличительного, общественного пафоса и потому скучные речи Лизистраты — Баклановой и ее же почти чеховские «переживания», паузы. Его «комическое» — это безобидные опереточные шутки; балаганные, комические, нимало не гротесковые гримы стариков; невыносимо непристойное (ибо страшно натуральное!) изображение страданий изголодавшихся по женщинам мужчин; мнимоантичные пляски, стилизованные под… канкан, и так далее. В итоге: ни политического обличения, ибо затушеваны все обличительные, антимилитаристские речи Лизистраты, не утерявшие своей актуальности и поныне; ни подлинной буффонады, которая должна вырастать на почве цирковой акробатики и площадного балагана, а не банальных приемов новейшей оперетки.

Такова «Лизистрата» Немировича, снижающая народно-хороводную комедию {162} Аристофана до уровня современной буржуазной оперетты. Как далеко ей, этой обезображенной, сладенькой, опошленной «Лизистрате» до той, к сожалению, исчезнувшей с нашего театрального горизонта «Лизистраты», которую показал в прошлом году С. Э. Радлов[[304]](#endnote-301)! Там ощущалась комическая стихия античности, пропущенная сквозь призму современной театральной культуры; здесь — античность даже не ночевала.

Вот почему я утверждаю, что «Лизистрата» — большой шаг назад в деятельности МХАТ. И что из того, что все исполнители, как всегда в МХАТ, знают свое дело и спектакль идет гладко, без провалов и промахов? Эта организованность и техническая сноровка не в силах спасти плохого, ненужного спектакля.

## 2. Х. Херсонский Театр. «Пугачевщина». (В Московском Художественном театре) «Правда», М., 1925, 20 сентября

Театр в отрывочных картинах дал не всю народную трагедию пугачевщины в целом, не «пожар народный», а больше судьбу самого Пугачева. Глубина народной трагедии затронута, в сущности, лишь в одной сцене: в деревне — повешение Марея. Эта сцена и написана наиболее искренно и сильно автором текста К. Треневым. Напрасно театр опустил вторую картину Тренева — разгром крестьянами помещичьей усадьбы. Кроме того, вместе с другой опущенной картиной пьесы Тренева выпали еще существенные моменты: обострение противоречий внутри самого войска пугачевщины и обращение крестьян к Пугачеву, пришедших к нему после уничтожения помещиков за новыми законами. Таким образом, и без того неполные картины Тренева о пугачевщине еще умалены театром. <…>[[305]](#endnote-302)

Спектакль ставит в ложное и противоречивое сценическое положение и самого Пугачева. За отсутствием в спектакле главных движущих массовых сил движения, Пугачев становится в глазах зрителя основным действующим лицом. Но в то же время театр вместе с Треневым рисует Пугачева не вождем, а только веткой, поднятой на гребень народной волны. Пугачев выведен неуравновешенным, подчас исступленным. Он вызывает к себе смешанное и противоречивое чувство, он почти беспомощен, актерствует, часто бывает смешным и жалким до ничтожества, близким к истерии. Единственное положительное и устойчивое в нем это — выстраданная жажда мести за себя и за весь обиженный и разоренный люд. Но этот «мужицкий царь» — не руководитель, не организатор народного движения: он неврастеник. Сильным его делают на час только его страстная возбужденность и порывистость к немедленному действию напролом. Но так же быстро он готов бежать назад. Он действует, почти всегда, как ослепленный, чисто эмоциональный вождь. Таким играет Пугачева Москвин. Играет с огромным напряжением. Правда, сценический образ еще не окреп, не уверен. А главное, {163} такое толкование личности Пугачева лишено в спектакле необходимой опоры: массового действа, половодья народного движения. Без этого Пугачев, сам-друг с малой группой товарищей, сценически неубедителен и не выявляет за собою пугачевщины в ее целом. Думается, что такое толкование Пугачева и не вполне верно; все же это был человек, которого казаки, победив сомнения, могли выбрать своим знаменем и водителем. Москвин не дает «проворства и способности» Емельяна, расчетливости, хитрости и суровости.

Спектакль не оставляет целостного, яркого впечатления и по общему своему исполнению. Схематичны и эскизны не только народные сцены, но и ряд ролей. Бледен Чика Зарубин у Грибунина; схематична, суха Устинья у Тарасовой. Чувствуется необычная для Художественного театра недоработанность ролей во всем ансамбле. В оправдание театру служит трудность играть текст Тренева, более литературный, чем сценичный. Трудно также одолеть весь ярко-волевой, терпкий, напряженно-насыщенный характер пугачевщины, — после долгих лет сумеречной лирики, полутонов и комнатных переживаний этого театра. В спектакле участвует много еще не выросшей молодежи театра. Среди эпизодов хочется отметить особо старуху, провожающую повешенного сына, — артистку Монахову[[306]](#endnote-303). Немного слов, один проход по сцене она исполняет с большой силой. Четко играют Подгорный[[307]](#endnote-304) — Чумакова и Судаков — Суворова.

Декорации А. Степанова[[308]](#endnote-305) слишком бедны по замыслу для народной трагедии пугачевщины.

Первая революционная постановка старшего Художественного театра еще не звучит в полной мере, но этот почин является весьма значительным для МХАТ и заслуживает приветствия. Первый шаг сделан неуверенно, но надо надеяться, что после него театр не потечет вспять.

## 3. Садко <В. И. Блюм> «Пугачевщина» в МХАТ первом «Жизнь искусства», Л., 1925, № 39

Уже по первым отзывам, появившимся об этом спектакле, видно, что он будет иметь плохую прессу. Но, пожалуй, в этой суровости первых откликов критики содержится больше лестного перед театром пиетета, чем решительного неприятия спектакля.

Дело в том, что к каждой новой постановке Художественного театра у нас все еще подходят с преувеличенными ожиданиями. Этот подход унаследован нами от тех времен, когда художественники были «буйными сектантами», — и каждый их новый спектакль являлся, действительно, или победой, или поражением: каждая постановка была или «изумительна», или представляла собою огромную «ошибку».

В борьбе, конечно, всегда так, — либо триумф, либо «горе побежденным»… Но, как известно, Художественный театр уже давно перешел на мирное положение. Более того, как художественная индивидуальность — он просто-напросто не существует «физически». И никаких максималистских {164} требований к спектаклям в Камергерском предъявлять нет оснований.

«Пугачевщина» — это личная работа В. И. Немировича-Данченко, все более и более отходящего от старых художественнических навыков и приемов, предпочитающего работы на более молодом актерском материале и, поскольку груз прошлого это позволяет, поспешающего за несущейся вперед жизнью более или менее… прытко.

Вот почему так пестра постановочная сторона этого спектакля. Даже в отношении к специальности мхатовского дома — «массовым сценам» — не соблюден сколько-нибудь определенный принцип. Честная «передвижническая» пьянка Пугачева сделана по старому художественническому рецепту, но без излишества по части индивидуализации персонажей толпы; наоборот, в 1‑м акте «толпа» расставлена не то как у Таирова, не то под Мейерхольда, — только почему-то режиссер приклеил ей подошвы к полу, и актеры моментами напоминают мух, дрыгающих на тэнгльфуте. Финал 1‑го акта (признание Пугачева народом) проведен в стиле большой оперы, а 2‑й акт начинается необычайно добросовестной возней, продолжающейся добрых пять минут и изображающей «сражение».

По части внешнего оформления — то же. Сломана площадка; скупость изобразительных средств доведена до того, что иногда действие происходит прямо как на «воздушном океане». Но эта деформированная церковка запоздала чуть не на десяток лет, а эти схематические казачьи куреньки вылизаны, что называется, на ять… Курень — бомбоньерка, а живет в нем натуральнейший мужик Марей…

Так же «полосато» и воспринимается спектакль. Уверенно сработанный, прямо захватывающий эпизод — и рядом серенькая, расхолаживающая полоса. И со стороны актерства: иные — превосходны, но есть и решительные провалы по этой части. Никак не возьмешь за одну скобку этот спектакль.

И, однако, зритель, еще не вконец развращенный драматургией Щеголева и Алексея Толстого[[309]](#endnote-306), следит за спектаклем внимательно, не отрываясь… Этому наполовину способствует то обстоятельство, что «Пугачевщина» есть, несомненно, *вещь*. По *серьезности* мастерства это едва ли не первая за годы революции оригинальная пьеса. Жалкой халтурой и дешевой самодельщиной выглядят перед нею все эти «Козыри» и «Спартаки»[[310]](#endnote-307). Широкий мазок, напоминающий местами толстовскую хватку (смерть Марея, старуха, провожающая повешенного сына), отчетливая лепка отдельных фигур, наконец, та добротность и солидность фактуры пьесы, которая дает за ней почувствовать и изучение материала, и известную его «выношенность».

Автор назвал свою пьесу — «Картины *народной* трагедии». Это правда, что — «картины»: четкого ответа на вопрос о неудаче пугачевщины не дано, а самая тема народной трагедии в сюжетном отношении все же слишком крепко прицеплена к *личности* Пугачева. Но пришпиливать к этим сценам-*хронике* {165} античную этикетку оснований, пожалуй, и нет. Ведь никакой «трагической вины» автор ни за Пугачевым, ни за восставшим народом не признает! И в этом — определенная ценность подхода.

О «трагедии» можно было бы говорить, если бы пафос пугачевщины раскрывался в поисках мистической «правды» или в нем «трагически» столкнулись бы свобода и кровь! На самом деле ничего подобного в пьесе нет. <…>[[311]](#endnote-308)

Еще раз: «Пугачевщина» вовсе не трагедия, а историческая хроника с правильной общей перспективой, поскольку показывает неизбежность поражения крестьянской революции XVIII века. А что поражение было неизбежно, это мы знаем из истории и видим из пьесы: дворяне обладали властью и организацией, а крестьяне были распылены и несознательны (не различали между самозванцами — Пугачевым и Сидором Коновалом)… Во всяком случае, трагедии в этом не больше, чем в том, что… пролетариат должен брать власть, хотя бы объективные условия и не «созрели».

Если мы отдадим должное чудесному, сочному и колоритному языку пьесы, то спектакль нельзя будет не признать значительным и нужным.

Далеко не все роли нашли подходящих исполнителей. Во-первых, Пугачев совершенно не в средствах талантливейшего Москвина: это же совсем не тот строй! Собственно игры у Москвина (интересно намеченный рисунок) хватило на первых полтора акта, а дальше пошла сплошная физкультура голосовых связок и мускулов. Странно, почему-то старики-художественники начинают претендовать на универсальность по части амплуа: Качалов как ни в чем не бывало играет царя Федора, Москвин — Пугачева, — почему бы Вишневскому, например, не взяться за Ромео?.. Тарасова в роли Устиньи как-то ощупью, неуверенно воспроизводила режиссерское задание — вместо написанной автором фанатичной скитянки представить здоровую, энергичную, вольную казачку.

С другой стороны, совершенно блестяще справились со своими эпизодическими, но такими полновесными ролями Хмелев (Марей)[[312]](#endnote-309), Халютина (Липаха)[[313]](#endnote-310) и Монахова (Старуха). Более того, эти «рольки» бросают отсвет на целую картину и — отраженно — на всю пьесу. И режиссерское мастерство взяло здесь реванш за многое.

Но об этом спектакле еще придется писать: с будущей недели вступает в спектакль, как дублер Москвина, Леонидов. Говорят, это совсем другой Пугачев, — весь от революционной патетики… Во всяком случае, не может же идти «Пугачевщина» без Пугачева!

## 4. Уриэль <О. С. Литовский> Еще о «Пугачевщине» «Новый зритель», М., 1925, № 40

Не только театральные рецензенты, но и широкая публика ждала этой постановки с большим нетерпением. По сути дела, это — первая крупная послереволюционная драматическая постановка в наших академических театрах, если не брать, конечно, всерьез «Ивана Козыря» и «Железную стену»[[314]](#endnote-311).

{166} И имя автора, и имя постановщиков, и самый театр заставляли ожидать от постановки «Пугачевщины» если не настоящего художественного события, каким являлись постановки Художественного театра в прошлом, — то, во всяком случае, чего-то очень большого и значительного. Но спектакль дал снова возможность убедиться, что даже авангард академических театров — Художественный — несмотря на все попытки, трагически не может выйти из заколдованного круга десятилетиями созданных традиций.

Прежде всего, что представляет собой пьеса. В афише указано: — «Народная трагедия». Это название, безусловно, обязывает, по крайней мере, к тому, чтобы на сцене был показан народ — несомненно, одно из главных действующих лиц во всей пугачевской эпопее. На деле нам даже не был показан замечательный донской казак, мужицкий царь — Емельян Пугачев. На первый план все время выпирала полумистическая, полусентиментальная мелодрама личной жизни Пугачева. Этому автор уделил максимальное внимание. Крестьяне, работный люд показываются только в конце пьесы, эпизодически, случайно, разрывая композиционное единство пьесы. Тренев хотел сразу справиться с двумя темами: пугачевщиной и Пугачевым, но не доделал ни одной. Картина в деревне — слабый и неудачный намек на социальные корни пугачевщины. Но, ничем не связанная с ходом действия, она может быть с пользой для единства впечатления выброшена из пьесы.

Что же сказать о спектакле, над которым работали три режиссера и в котором занят один из лучших театральных коллективов не только СССР, но и Европы.

После робких дерзаний в «Ревизоре», в «Лизистрате» Художественный театр тихо и мирно возвращается к своим старым пенатам и даже дальше. Это — обычная, даже не совсем чистенько сделанная постановка Художественного театра, каких мы уже видели много. Если хотите, даже отступление по сравнению с постановкой хотя бы «Царя Федора». Это особенно сказалось на жидко, суетливо сделанных массовых сценах, на сладеньких игрушечных («Нельская башня» — Бебутов[[315]](#endnote-312)) прилизанных олеографиях-декорациях.

А между тем, даже не совсем совершенный драматургический материал Тренева представляет большие возможности для ярких режиссерских толкований отдельных мест. Обычная боязнь художественников нажать педаль, переиграть, даже там, где это нужно, сделала то, что наиболее яркие {167} сцены (как, например: чтение письма Екатерины группой сановников) не получили резонанса или получили очень маленький резонанс в зрительном зале. Из этой сцены можно и должно было сделать очень яркий и острый гротеск, великолепную злую сатиру на тогдашний правящий класс.

Отчасти пьеса, а в особенности режиссерская трактовка сделали совершенно неизбежным и характер актерского исполнения.

Отсутствие широкого сценического полотна, широких мазков вызвали мелкие, незначительные актерские характеристики ролей.

Очень хорошо очерченный автором муж-Пугачев заслонил Пугачева — символ народной стихии, символ народного недовольства. Именно в такой манере сделан Пугачев Москвиным. Неврастения царя Федора, приправленная лукаво-мудрой хитростью горьковского Луки, — вот что дал Москвин в этой роли. Может быть, это вполне правильно и даже законно в разрезе такой постановки, но это не Пугачев.

Ничего другого, как казачью пифию, почти станичную весталку, не могла сделать Тарасова из крайне мистической роли Устиньи. На фоне надрывного исполнения двух центральных ролей совсем не в плане постановки были остальные актеры, игравшие по-бытовому просто и сочно.

Отдельно хочется отметить исполнителя роли Лысова — Прудкина, давшего запоминающийся образ.

В спектакле много хороших, но не раскрытых моментов, много любопытно сделанных деталей, но общее впечатление чего-то робкого, недоделанного, бледного.

Театр не сумел ни внешне, ни внутренне на канве даже и слабой треневской «хроники» расшить узор мощного, поднимающего, героического зрелища народного восстания, одной из первых схваток крепостной России за землю и волю.

## 5. Сергей Городецкий[[316]](#endnote-313) МХАТ. «На всякого мудреца довольно простоты» «Искусство трудящимся», М.‑Л., 1925, № 46

Возобновленный художественниками «Мудрец» остается одним из неувядающих праздников нашего классического театра. Ансамбль из первачей, музейные симовские интерьеры при живом до сих пор тексте создают прочный успех этому спектаклю. Это один из тех спектаклей, в которых МХАТ удалось уравновесить плоть театра с идеями и образами пьесы. Как ни странно, но многое из того, над чем смеялся Островский, живо и в современной Москве. Разница только в том, что Турусины занимаются антропософией[[317]](#endnote-314), Мамаевы разъезжают с лекциями по Союзу, а Крутицкие ворчат не на 61‑й год, а на 17‑й.

Всем этим объясняется живой рефлекс и овации, которые «Мудрец» встретил в зрительном зале.

Глумова играл Качалов. При мастерском сценарии «Мудреца» в роли Глумова все-таки есть недостаток: в экспозиции этой роли Островский не дает Глумову ни слов, ни дел, которые предсказали бы в нем почти Чацкого, {168} каким является Глумов в финале. Автохарактеристика Глумова в первом акте — «я зол, умен и завистлив» — недостаточна, но она единственный базис для построения роли потому, что обычный подход к этой роли с ударением на молодость и обязательность Глумова делает финал фальшивым. Качалов играет прежде всего умника, и потому его Глумов интересен и убедителен.

Станиславский, Леонидов, Лужский и Москвин достигают полной воплощенности образов Островского, ни на минуту не выходя из пределов роли. Такие моменты, как объяснение в любви Крутицкого или его марш (Станиславский), как мамаевский мандат Глумову на Клеопатру или его взгляд в окно при фразе: «Завтра поедем к Турусиной» (Лужский), как городулинская апология Глумова в финале (Леонидов) или голутвинский шантаж (Москвин), могут служить образцом высокой игры в комедии.

Женский ансамбль не уступает мужскому. Тонко продумана Турусина у Книппер-Чеховой и все сцены в ее комнате — редкий пример художественной антирелигиозной пропаганды. Еще живая в провинции Манефа вылеплена Соколовской[[318]](#endnote-315) с большим тактом.

Сангвинический темперамент Клеопатры Львовны с верно взятой дозой обаяния легко удался талантливой Шевченко. В исключительном ансамбле МХАТ и молодые силы растут верно и уверенно. Михаловская[[319]](#endnote-316) создала из Машеньки отчетливый образ «московской барышни» и ни разу не выпала, несмотря на волнение в первом выходе, из общего тона, а в сцене с Турусиной была определенно хороша.

В целом «Мудрец» — один из радостных, прекрасно воспринимаемых, особенно на рабочей галерке, и нужных спектаклей.

## 6. Н. Волков[[320]](#endnote-317) «Царь Федор Иоаннович». (500‑е представление) «Известия», М., 1925, 20 ноября

В день, когда на сцене МХАТ Второго шел в первый раз «Петербург»[[321]](#endnote-318), старый МХАТ отметил в своем календаре 500‑е представление «Царя Федора Иоанновича». Таков один из перекрестков «отцов и детей».

Впрочем, истинной мерой жизни «Федора» должна быть не статистика. Его возраст — это те 27 лет, что протекли от даты его премьеры.

Бесспорной и по-настоящему академической заслугой Художественного театра является сохранение им своей начальной работы. Какие бы следы ни наложило время на артистическое исполнение и сценическое убранство, все равно порубежный смысл «Федора» для современной культуры остается незыблемым. Обращаясь к нему, мы обращаемся к самым истокам русского театра первой четверти XX века. На долю «Федора» выпала задача утвердить на русской сцене понятие целостного и единого спектакля. Поставленный в приемах натурализма, «Федор» стал в дальнейшем прообразом той тезы, в защите и преодолении которой сложился диалектический ход истории {169} русской режиссуры. «Федор» был театром-картиной: его занавес, раздвигаясь, стремился показать старую Москву такой, какой она была на самом деле. Этому созерцательному идеалу беспокойный XX век противопоставил революцию сценической формы. В свободной композиции условного спектакля режиссеры-новаторы пытались выразить чаяния нового времени.

Сейчас, когда мы у порога многих художественных итогов, идти к «Федору» вверх по течению свежо и плодотворно. Многие факты театрального сегодня приоткрывают свой смысл, будучи поставленными в перспективу этого замечательного спектакля.

Так, глядя, как бесстрастно льется холодный лунный свет в саду Шуйских, понимаешь, почему иронически и мечтательно зазвучала «Лунная соната» в «Лесе»[[322]](#endnote-319) у Мейерхольда. Так, видя, как важно выступают сенные девушки и ближние боярыни царицы Ирины, чувствуешь, как прав был Станиславский, свергая этот археологический покой постановкой «Драмы жизни». А симовские палаты и терема! Только просмотрев их целый вечер, ощущаешь правоту позднего конструктивизма. И, может быть, не прочувствовав до конца игры Москвина, нельзя понять, как выросла из его традиций игра Чехова.

Но как спектакль органический, «Федор» до сих пор не утратил способности непосредственно волновать зрителя. В день 500‑го спектакля, когда в главных ролях были заняты участники первого представления, над «Федором» веяла его юность. И сильнее всего эта юность звучала у Москвина, игравшего в этот раз с исключительным вдохновением свою раннюю роль. Да и весь спектакль положительно молодел, когда на сцене были «старики», и, наоборот, сразу старел, когда их сменяли менее искусные актеры позднейших поколений.

Москвин, Книппер, Вишневский и Лужский были подлинными победителями этого юбилейного вечера.

## 7. М. Загорский Театр — музыка — кино. «Горячее сердце». (МХТ первый) «Наша газета», М., 1926, 26 января

Московский Художественный театр переживает глубочайший кризис своих сценических методов, не выдержавших нагрузки революции и требующих основательного пересмотра. Об этом неоднократно заявлял В. И. Немирович-Данченко, все работы которого за последние годы, начиная с «Мадам Анго» и кончая «Пугачевщиной», проходят именно под знаком этого кризиса, намечая поворот от психологического и бытового натурализма к некоему условному сценическому эклектизму.

В стороне от этого пересмотра традиций стоял как будто до сих пор К. С. Станиславский, который «из дальних странствий возвратясь», все еще присматривается к сложившейся в СССР сценической ситуации. Вот почему показанный на днях спектакль «Горячее сердце» приобретает значение не только показа очередной работы большого {170} мастера, но и свидетельства неблагополучия в самой сердцевине Художественного театра, в сценической системе его основоположника и руководителя, дольше других державшего в руках знамя прежнего МХТ.

В прошлом Художественного театра есть две работы над Островским — «Снегурочка» и «На всякого мудреца»[[323]](#endnote-320). Как бы к ним ни относиться, но они являли пример гармонического спектакля, единого во всех своих частях. В противоположность им теперешнее «Горячее сердце» — поразительный пример разорванного, противоречивого и шатающегося спектакля, бросающегося от быта к эксцентрике, от психологизма к буффонаде и от простоты к вычурности и гротеску. Нельзя требовать от Станиславского той остроты современной классовой трактовки Островского, какую показал в «Лесе» Мейерхольд. Но кто же мог думать, что такой взыскательный художник, как Станиславский, не увидит той дисгармонии частей, того отсутствия единого стиля в декорациях, игре и трактовке ролей, которые свидетельствуют о распаде приемов «На всякого мудреца» и являют собою пример *упадочного* искусства, потерявшего уже прежний критерий, но не имеющего мужества заменить его другим, принципиально новым, а только накладывающим на него заплаты различных цветов и оттенков — от плохих живописных традиций Малого театра до развертывания ремарок в целые эпизоды, показанные Мейерхольдом в «Лесе» (сцена у шалаша). Поразительны также те скачки, которые проделывает художник спектакля Н. Крымов[[324]](#endnote-321) — от честной натуралистической бытовой композиции в первой картине к этому кричащему и гротескному построению сцены у Хлынова.

В актерской части спектакля — тот же разнобой и отсутствие какой-либо единой трактовки. Группа Курослеповых в исполнении Грибунина, Шевченко и Еланской выглядит осколками со спектакля «На всякого мудреца», но уже без прежней виртуозной четкости игры и интонаций. Группа подрядчика Хлынова, во главе с талантливейшим Москвиным — персонажи из какой-то совсем другой комедии, явно итальянского происхождения, а городничий Градобоев, в исполнении очень мягкого и умного актера Тарханова, застрял где-то посередине между русской бытовой комедией и комедией масок.

В итоге — весьма показательный спектакль, свидетельствующий о несомненном распаде былого МХТ, как единого художественного организма и продолжающемся кризисе прежних принципов игры и режиссуры.

## 8. Н. Волков Театр — музыка — кино. «Горячее сердце». (Художественный театр) «Известия», М., 1926, 29 января

Возвращение «Горячего сердца» в современный репертуар должно быть поставлено в неоспоримую заслугу Художественному театру. Но еще большая заслуга — тот великолепный спектакль, который удалось К. С. Станиславскому создать на основе комедии Островского.

{171} Переводчик интермедий Сервантеса Островский встает в «Горячем сердце» как истинный продолжатель традиций старой испанской драмы, как воплотитель на русской сцене шуток, свойственных русскому театру, как создатель народного балагана в лучшем смысле этого веселого слова.

Атмосфера буффонности, размалеванных личин и рож окутывает вас, когда вы только еще читаете список действующих лиц. Павлин Павлиныч Курослепов, Серапион Мардарьич Градобоев, Тарас Тарасыч Хлынов, — уже в самом звучании этих необычных и необычайных имен открывается художественная природа комедии. Островский с редкой даже для него густотой письма создает комические маски пьесы, а там, где сквозь кору чудовищного быта пробивается лирическая струя, эта струя приобретает терпкий и почвенный привкус.

Но формальным своеобразием не исчерпываются достоинства комедии. Неспроста создал Островский весь этот масленичный, пестро расписанный мир: в складках театрального занавеса таится острая и жалящая общественная сатира. Сопоставляя житейскую философию Градобоевых, Курослеповых, Хлыновых, вы получаете безжалостное разоблачение безобразничающего капитала и управляющего не законом, а костылем «градоправительства». Слова резонера Аристарха: «Отчего я люблю щуку ловить? оттого, что она — обидчица, рыба зубастая, так и хватает. Бьется, бьется бедная мелкая рыба, никак перед щукой оправдаться не может», — ключ к моральной тенденции пьесы.

Взяв в работу «Горячее сердце», МХАТ использовал многие возможности комедии, лишь в отдельных частях остановившись на полпути. С исключительным чутьем К. С. Станиславский нащупал театральный пульс пьесы. Он понял, что «Горячее сердце» нельзя играть, как комедию действительности, что нужны иные приемы, чтобы воплотить на сцене фантастический город Калинов. И там, где Станиславский дал волю своей органической театральности, там Островский засиял во всем своем блеске.

Выдумку и изобретательность Станиславского до конца можно оценить, лишь сличая указания текста с разрешением отдельных мизансцен. Такие куски, как любовная сцена Матрены и Наркиса в первом действии, как ужин Курослеповых и Градобоева — во втором, как вся первая картина 4‑го «хлыновского» действия, как «разбойничья» интермедия, — все это истинные находки. Корни их — в наивном и старинном мастерстве. Для воплощения буффонных персонажей комедии руководитель спектакля нашел превосходных исполнителей в лице Тарханова (Градобоев), Москвина (Хлынов), Грибунина (Курослепов), Шевченко (Курослеповой), Добронравова[[325]](#endnote-322) (Наркис). Правда, не все еще образы {172} окончательно вызрели, не всегда слово Островского звучит во всей его неповторимой музыкальности, но в целом фигуры вылеплены с большой силой и убедительностью. И в памяти остается богатство интонаций, мягко, «по-давыдовски» игравшего Тарханова, живописнейший «кураж» Москвина, звероподобный облик Грибунина, увесистая грация Шевченко и истуканоподобность Добронравова. К числу удачных исполнителей следует отнести и Хмелева — отличного Силантия, и Подгорного — Аристарха.

Но были места, как мы уже указали выше, где театр остановился на полпути: это — там, где должна была быть раскрыта лирически тема пьесы, самое «горячее сердце» ее. Тут дело совсем не в том, что Еланская слабо и бледно играла Парашу, а в том, что не тот женский образ дан Островским в его комедии. Как бы ни рисовалась привлекательной театру Параша, это все же не Катерина «Грозы», не Аксюша «Леса», но купеческая дочь Парасковья Павлиновна Курослепова, которой стоит забрать ключи в руки, и она покажет, какая папенькина закваска живет в ней. Да и калиновские парни — все они грубее, примитивнее, жестче (особенно Вася Шустрый), все они очень недалеко упали от родительских яблонь. Это — тоже маски театра, хотя и иные, чем маски их отцов.

На полпути остановился и художник спектакля Н. П. Крымов. Только для хлыновской картины ему удалось дать соответствующий духу спектакля фон. Эти золотые львы, эти розово-голубые мраморы колонн, это нелепейшее кресло, — как это чудесно обрамляло действие. И жаль, что так безотносительно к стилю пьесы написана городская площадь, что так не обострен интересно задуманный курослеповский дом.

Указанные нами несогласия с отдельными моментами постановки не умаляют ясного значения новой работы К. С. Станиславского и руководимого им театра.

## 9. Калаф <псевдоним не раскрыт> «Горячее сердце» в МХАТ первом «Новый зритель», М., 1926, № 6

Вот спектакль, который принес большую и неожиданную радость всем, кто его видел. Прекрасный спектакль. Он показал, как, в сущности, неизменно высока и вместе с тем значительна театральная культура старого Художественного театра, как ценна для нас эта культура, какой превосходный резервуар сочного и крепкого, единственного в своем роде, актерского мастерства представляет этот театр. Он показал нам, какое еще «горячее сердце» у вдохновителя этого театра старого Станиславского, какая таится в нем сила чувства, сколько в нем яркой изобретательности, вкуса, непосредственности и выдумки.

Нам давно уже не приходилось видеть спектакля такого законченного, крепкого, убеждающего и содержательного. Сколько в нем простоты! Сколько веселой выдумки и какая вместе с тем жуть!

Есть что-то, что роднит «Горячее сердце» с мейерхольдовским «Лесом». {173} Это родственное у Мейерхольда и Станиславского заключается в ощущении первоначальной театральности, в обнажении традиций народного балагана, в пародии и «шутках, свойственных театру», в умении почувствовать Островского не только как бытоизобразителя, но и как поэта, творца великолепных и неумирающих сценических масок.

И когда нам так показывают Островского, чувствуешь, как неправильно наше высокомерное пренебрежение к этому старому мастеру, почти единственному драматургу-классику, писателю такой необычайной силы и такого буйного, размашистого таланта.

Поэтому-то мы не хотим и не в праве осуждать театр за то, что он вернулся к «Горячему сердцу» вместо того, чтобы стараться культивировать только новый, современный репертуар.

К тому же «Горячее сердце» — пьеса глубоко социальная: это пьеса о капитале, о капиталистическом произволе, о самодовольном человеческом невежестве, о старом быте, о разнузданности, о самодурстве и о многих других, еще достаточно актуальных вещах.

Призыв «назад к Островскому» в свое время вызвал понятный отпор со стороны передовой театральной мысли, поскольку он был произнесен со сцены Малого театра и был противопоставлен творчеству новых сценических форм. Но, по существу, этот лозунг, если противопоставить его выползающей в настоящее время из всех Щелей новой «рышковщине»[[326]](#endnote-323), поверхностному натурализму и мещански самовлюбленному фотографированию анекдотов современного быта, может стать поистине революционным и оздоровляющим, ибо Островский силен Далеко не только бытоизобразительством, но ярким гротеском драматического построения и исключительной силой художественного обобщения.

Мы невольно несколько отклонились от оценки спектакля по существу. Возвращаясь к его разбору, необходимо отметить следующее симптоматическое и, надо признаться, не вполне отрадное явление. Победителями в этом спектакле по-прежнему оказалась старая актерская гвардия МХАТа. Молодежь была гораздо слабее.

Центр спектакля — Москвин в роли Тарас Тарасыча Хлынова. Превосходное мастерство! Какой отточенный рисунок или, вернее, какая сочная живопись роли, какой колоритный темперамент и умение использовать все средства актерской выразительности для того, чтобы подчеркнуть изображаемый характер! Хлынов Москвина врезывается в память жутким и многозначительным символом. Почти не отстает от Хлынова городничий Серапион Градобоев в изображении Тарханова. Хорошо играет Грибунин. Превосходна Шевченко. Из молодежи безукоризненно сделана роль у Хмелева. Он один успешно соперничает со стариками. А вот одна из главных ролей пьесы — роль Параши в исполнении Еланской не удалась. У артистки хорошие данные. Она несомненно талантлива. В ней есть обаяние, но для исполнения роли Параши в блестящем ансамбле такого спектакля, как «Горячее сердце», у нее не хватило ни сил, ни умения, ни средств. На Еланскую возложили задачу, которая оказалась ей явно не по плечу, и в этом причина ее поражения.

Этот спектакль, прекрасный сам по себе, наводит, однако, на некоторые сомнения относительно дальнейшего бытия театра, его основных репертуарных устремлений и художественных возможностей. Быть может, таким полнозвучным, законченным, органичным и убедительным казалось это {174} представление пьесы Островского потому, что это была работа над старой пьесой, литературным продуктом определенной *не нашей* эпохи. Уже постановка «Пугачевщины» показала некоторое и едва ли случайное *несовпадение содержания пьесы с актерской культурой и сценическими традициями старого МХАТа*. Мы всячески приветствуем курс театра, направленный в сторону создания и осуществления новой литературной драмы, но окажется ли этот новый литературный материал также по средствам театра? Не возникнет ли тут какого-нибудь противоречия? Сможет ли театр так же органично воплотить и прочувствовать пьесу современного драматурга, как он чувствует и воплощает Островского? Эти наши сомнения разрешит ближайшая работа МХАТа над пьесой Булгакова[[327]](#endnote-324) «Белая гвардия».

## 10. Юрий Соболев Московский Художественный театр первый «Программы государственных академических театров», М., 1926, № 27

Когда Художественный театр кочевал по Европе и, переплыв океан, чуть ли не на целый год осел в Америке, а в помещении театра в Камергерском переулке — тогда он еще не был Проездом Художественного театра — обосновалась Музыкальная студия, в постановках которой ломал Вл. И. Немирович-Данченко традиционные формы психологического натурализма, — в это время с тревогой думалось о будущем Художественного театра в целом. Вот вернется из своего заграничного вояжа его основная труппа, вот приедут в Москву «старики» — и будет мелькать на спектаклях и концертах чудесная седая голова Константина Сергеевича, — а что скажут эти вернувшиеся под отчий кров блудные дети, покинувшие родину в самый ответственный, {175} в самый напряженный момент борьбы — в разгар ожесточеннейших битв, — не только на фронтах гражданской войны, но и на фронтах борьбы за новые формы театра? Быть может, судьба «Дома Чехова» стать музеем? Быть может, великолепное его искусство, закостеневши в раз навсегда найденных очертаниях, покажется неким анахронизмом? И Художественный театр вернулся. Он не привез с собой новых постановок; он не сказал как будто бы того «нового слова», которого втайне от него ждали. Репертуар его в минувшем году составился из пьес очень большой давности, и только две новые работы — «Пугачевщина» и «Горячее сердце» — были показаны в этом сезоне. Но театр, тем не менее, не обратился в музей, но мастерство его не стало звучать диссонансом, не приобрело зловещего отпечатка застывающей мертвенности. Напротив: если и можно говорить об академизме в строгом и точном значении понятия, то это именно в применении к тому, что раскрывает теперь Художественный театр Первый. Тут надо сделать существенную оговорку: торжество насыщенного высоким мастерством академического искусства МХТ начинается не с «Пугачевщины» — постановки, данной в «левом» разрезе, в спектакле, созданном в решительном разрыве от привычных реалистических форм. Нет, не «Пугачевщина» — победа современного Художественного театра, при всей, однако, современности самой пьесы. Мы всячески приветствуем включение в его репертуар картин «народной трагедии» Тренева: в них есть не только замечательное языковое, словесное полнозвучие, но и социологически четкая постановка исторической проблемы. Но в корне подточенная двойственностью в изображении Пугачева, образ которого не только зыбок, но и противоречив, пьеса не создала и целостного спектакля. Пытаясь стряхнуть с реализма наносную шелуху, в театре едва ли стряхнули и самую его сердцевину. Формы же театра условного, которыми пытались подменить очертания представления в обычном реалистическом плане, не были усвоены не только художником, давшим декорации, но прежде всего актерами. И те и другие, работая в двух планах, не создали ничего цельного: спектакль, как и пьеса, оказался раздробленным. В данном случае можно было бы предпочесть формы того старого мастерства, в котором достигает теперь Художественный театр своего классического завершения. Это мастерство, действительно, освобожденное от натуралистического передвижничества, раскрылось в двух спектаклях сезона: в возобновленном «На всякого мудреца довольно простоты» и во вновь поставленном «Горячем сердце». Для обеих пьес Островского был найден театром ключ верного понимания драматурга. Он был раскрыт прежде всего, как эпик. Таков был подход режиссера, особенно явственно сказавшийся в «Мудреце», в котором Станиславский, Качалов, Москвин составили ансамбль на редкость сильный. Но Островский во всей своей блестящей театральности полнозвучно зазвучал в «Горячем сердце». Яркая театральная фантазия Станиславского нашла в спектакле великолепное осуществление. Ничем еще не опровергнутый «закон внутреннего оправдания», которым живет освобожденное от натуралистической шелухи реалистическое искусство Художественного театра, здесь раскрывался во всей своей убедительности. Несомненно, что по этому пути только и может и должен пойти Художественный театр Первый.

## **{****176}** 11. Н. Волков Театр — музыка — кино. «Дядя Ваня». (Московский Художественный театр) «Известия», М., 1926, 15 мая

В годы революционных бурь пять пьес, написанных А. П. Чеховым, одна за другой сошли со сцены, став вновь достоянием только читателя, а не зрителя. Для Чехова-драматурга наступило забвение, только неясно чувствовалось, что рано или поздно эта полоса сможет смениться внимательным пересмотром. В этом сезоне — сезоне «мирного строительства», вопрос о возвращении чеховской драмы в репертуар как раз и встал на очередь. Одновременно стало очевидным, что в разрешении этого вопроса надо идти не кабинетным, а опытным путем, выверяя на публике степень и качество звучания старого текста в условиях нового социального резонанса. Поэтому возобновление Московским Художественным театром «Дяди Вани» и выросло в своем принципиальном значении. Не разрешив общего вопроса о «судьбе» драматургии Чехова в целом, в более узкий вопрос о самом «Дяде Ване» это возобновление внесло определенную ясность.

Вопреки ожиданию, однако, существенным оказалось не то, что «Дядя Ваня» устарел или нет, а то, что изменилось самое восприятие пьесы. Если мы попытаемся мысленно воскресить эмоциональную атмосферу, окружавшую в прошлом этот спектакль, то нас поразит, как, в сущности, однообразно воспринималась сложная чеховская партитура. Над многообразными чувствами, закрепленными в пьесе, доминировала лишь мелодия тоски талантливых людей, обреченных на бездействие и гибель в обывательском болоте. Весь риск попытки Художественного театра вернуть «Дядю Ваню» на сцену и заключался в опасности попасть в стремнину дореволюционных ощущений. К счастью, когда «Дядю Ваню» вновь осветили огни рампы, то эти «сцены из деревенской жизни» обнаружили светлое и радужное письмо. За серой пеленой оказалась иная эмоциональная первооснова.

В переживаниях и образах дяди Вани, Астрова, Сони и Елены Андреевны различались иные голоса. Мужеством очищались иные голоса. Мужеством очищаемые страдания, и потому уже не только страдания, подвиг будней, астровский молодой лес, жаркая стихия сердца, сплетенная с шумом зеленых ветвей, — все это воспринялось как самая природа пьесы. И, контрастируя эту положительную тематику, еще острее и язвительнее прозвучала злая ирония Чехова против мнимой культурности Серебряковых.

Весь этот строй чувств возник, разумеется, на основе исполнения. В лице К. С. Станиславского — Астрова, А. Л. Вишневского — дяди Вани и новой Сони — А. К. Тарасовой — «Дядя Ваня» нашел превосходных истолкователей. Все так же молодо играет Станиславский Астрова, его походка легка, весь облик светится необычайной праздничностью. В галерее чеховских сценических исполнений Вишневский — дядя Ваня — одна из лучших фигур. Его «неудачный» выстрел в третьем действии психологически меток. В руках Тарасовой Соня приобретает {177} литую пластичность. Огромная внутренняя сила соединена с прекрасной сдержанной формой. Коренева[[328]](#endnote-325) — Елена Андреевна использует лишь часть возможных ресурсов роли. Искусно и последовательно передавая «застенчивую» Елену, артистка, к сожалению, почти совсем зачеркивает основной план роли — план «вольной птицы», земной дремлющей силы.

Спектакль «Дядя Ваня» возвращает Художественный театр к временам «живого Чехова», к поре влюбленности актеров в своего автора. И эта необычность самого воздуха, в котором создавался этот музыкальный спектакль, придает ему особую прелесть, сохранившуюся и до наших дней.

## 12. М. М. <М. М. Моргенштерн>[[329]](#endnote-326) «Николай I и декабристы» «Программы государственных академических театров», М., 1926, № 36

19 мая МХАТ Первый показал впервые «Николая I и декабристов». Правильнее всего было бы назвать эту вещь просто «Николай I», так как центральная ось пьесы — фигура царя-провокатора. Более злого и четкого отображения природного мерзавца, проникновеннейшего негодяя, нельзя себе мыслить. Пьеса в исполнении производит хорошее впечатление. Пролог и эпилог выполняются декламационной читкой на пюпитре (обычный прием, практикуемый во МХАТ). И это создает настроение. Это как бы оркестровая, героическая увертюра перед классической оперой. Пьеса выполняется по восходящей линии. Сначала в кабинете Рылеева. Совещание заговорщиков — тусклое и бесцветное совещание. Вероятно, оно так и происходило. Жалко, что не включена та картина, где фигурирует Пестель, где олицетворена и представлена южная, более революционная группа. Это нетрудно сделать, а впечатление было бы куда целостнее… Затем кабинет Николая. Момент восстания. Раскаты народного негодования преломляются через кабинет и атмосферу Николая и его ближних. Изумительная картина. Здесь все понятно и все на месте. Смешанный узел революционной бури, жалкая, беспомощная трусливость владык, подлое, гадливое заискивание, наглая кровожадность — нечто звериное. Картина ареста Голицына — излишняя дань лирическому романтизму, и ее с большим успехом можно (даже должно) опустить. Высшей точкой напряжения пьесы является допрос Николаем Трубецкого, затем Рылеева. Здесь Качалов превзошел себя. Здесь Качалов показал себя во всем блеске своего таланта… Подготовленный к предательству зритель все же на миг мог бы поверить в искренность Николая, и только крысиный шорох, да лисья вылазка Бенкендорфа из-за ширм возвращают к действительности, к позорной для человека действительности… Этот экстракт преступнейшего в мире предательства волнует, бесит и… убеждает. Допрос Чернышевым — сам по себе жуткий штрих — теряет очень много благодаря предыдущей сгущенности. Хорошо показаны казематы, равелин Петропавловки. Перед зрителем проходит 6 – 7 казематов, {178} и каждый из них имеет свой отпечаток, где каждый заключенный декабрист как бы откладывает свою индивидуальность на «свой» каземат. Последняя сцена — перед казнью, напутственное прощание с целованием креста, показана очень чутко и деликатно, без всякого мистического налета. Отец Петр — просто крепкий мужик, и смертники обнимают его как последний оплот жизни. Здесь и Пестель, хотя и не православный, механически выполняет православный обряд, как бы этим нейтрализуя весь этот неизбежный ритуал. Эпилог — инсценированное чтение о подробностях казни декабристов. Затем за закрытым занавесом исполняется с большим подъемом Траурный марш. Публика, как бы наэлектризованная, автоматически встает, стоя, внимает аккордам плачущих струн.

## 13. М. Загорский Критика и рецензии. Из театральных впечатлений. «Николай I и декабристы». «Московские дела» «Новый зритель», М., 1926, № 22

Из всех последних театральных впечатлений самое сильное и яркое это, конечно, игра Качалова в спектакле «Николай I и декабристы».

Что прежде всего поражает в этой игре? Техника, мастерство? Отнюдь нет! Или, вернее, не только это! В репертуаре Качалова есть роли настолько блестящие по разрешению огромных технических задач и преодолению различных сценических трудностей, что в сравнении с ними маленькая и очень легкая роль Николая может показаться совершенно мизерной. И все же, несмотря на это, образ Николая, данный Качаловым на этом полуспектакле, может считаться почти классическим в сценической галерее образов самодержцев, созданных за последнее время. В чем же дело? Мне думается, в том, что впервые за эти годы революции мы за холодной, объективной маской такого большого актера, как Качалов, увидели подлинное лицо нашего современника, одинаково, вместе с нами, вместе со всем зрительным залом относящегося к изображаемым на сцене событиям. Так играть Николая I, как его играет Качалов, может только актер, воспринявший от Октябрьской революции все ее ненавидящее — презрительное отношение к идее самодержавия и ее носителям. И действительно, Качалов ненавидит играемый образ до такой степени, что в сцене допроса Рылеева, в ущерб последующим моментам игры со слезами и поцелуями, он открывает сознательно перед зрителями всю эту механику царского предательства и обмана (игра глазами, заслоненными ладонью от Рылеева), как бы спеша предупредить публику о том, что не следует верить ни одному слову этого самодержавного лгуна, сыщика и предателя. Это есть чистейший образец *тенденциозной* актерской игры, окрашенной моментом ярко выраженного *субъективного* отношения к играемому образу. И ввиду того, что это делается хорошо технически, а главное — потому, что этот субъективизм совпадает со всей {179} основной линией нашей *тенденциозной* эпохи, именно поэтому это производит сильное, яркое и прекрасное впечатление.

Совершенно в иной линии ведет роль Рылеева новый для МХТ актер Синицын[[330]](#endnote-327). Этого актера мы знаем по спектаклям б. Театра «Романеск», в котором он показал себя очень способным и талантливым, но не совсем уравновешенным актером, лишенным некоторой сценической дисциплины. В МХТ он очень скоро освободился от этих недостатков и вошел в отчетный спектакль очень органической частью, как бы сросшись уже со всеми особенностями и навыками актеров этого театра. И все же в его Рылееве было что-то свое, индивидуальное, что и заставляет меня выделить его особо. Это свое, прежде всего, заключается в каком-то волнующем, трепетном, нервном звучании голоса, который у него по-особому как-то тепл, мягок и лиричен. Вот почему его Рылеев обаятелен, как бы даже вне зависимости от его слов и поступков. Затем очень хороша у этого актера насыщенность произносимого слова эмоцией. Это хороший образец очень сдержанной, но, прежде всего, *эмоциональной* игры, для которой в Рылееве нет еще достаточной пищи, но которая очень скоро скажется на подмостках МХТ весьма крупным сценическим явлением.

<…>[[331]](#endnote-328)

## 14. С. Ермолинский[[332]](#endnote-329) Театр и кино. «Дядя Ваня». (Московский Художественный театр) «Комсомольская правда», М., 1926, 4 июня

Возобновление этой постановки интересно уже по одному тому, что молодая театральная аудитория сможет познакомиться с одним из тех спектаклей, на которых вырастал и окреп Московский Художественный театр. Спектакль воскрешает целую полосу общественных настроений — настроений «чеховской интеллигенции». Тончайшее, неповторимое осуществление Чехова на сцене было не только праздником театрала, но и событием, целиком созвучным своему времени. В этом громадный культурно-исторический смысл постановки.

И все-таки не могло быть гарантий в том, что некогда живой, горячий спектакль окажется и в наши дни таким же живым и таким же горячим. Слишком много оснований предполагать, что чеховские пьесы ни в какой мере не будут восприняты современным зрителем.

Но вот, уходя из театра, вас охватывает радостное и смущенное чувство. Вы поддались целиком обаянию этого спектакля. Спектакль убедил вас своей огромной, исключительной художественной правдой, и вы, современный зритель, уловили в нем не только тихую, давящую скуку-грусть чеховских героев. Вам понятна мягкая ирония, с какой подошел театр к позднему, истерическому «надрыву» дяди Вани, понявшему в 47 лет, что жизнь прошла бесцельно и бессмысленно. Едкий сатирический образ профессора Серебрякова воспринимается вами не только {180} как «тень прошлого». Самодовольная, паразитическая бездарность — дутый профессор — по какому-то праву пользуется чужим трудом, ничего не давая, никак не оправдывая своей жизни. Наконец, в Астрове (К. С. Станиславский) вы угадываете начатки преодоления чеховского человека…

Спектакль убедил и взволновал вас, несмотря на то, что в своей лево-театральной запальчивости вы склонны заранее опровергнуть «несовременное» содержание и несовременные формы этого спектакля…

Наш новый театр по преимуществу устремлен к *зрелищу*. В «Дяде Ване» на первый план правдиво и ярко выступили *человек* и *человечность*. Мы соскучились о человечности. Возобновление «Дяди Вани» приводит нас еще раз к мысли, что нужно выйти из круга «широкошумных» театральных витрин на путь ясного «человеческого» творчества. С какой незабываемой восторженностью была бы встречена нами современная, *наша* пьеса, взволновавшая нас так же глубоко, непосредственно, как этот спектакль прошлого.

## 15. О. Б. <О. М. Брик>[[333]](#endnote-330) «Николай I и декабристы» «Наша газета», М., 1926, 16 июня

Первый Художественный академический театр отозвался на столетний юбилей декабрьского восстания постановкой пьесы А. Р. Кугеля «Николай I и декабристы». Для чествования революционной памяти восставших декабристов спектакль этот, однако, пригоден менее всего…

Декабристы представлены только жалкой кучкой растерянных интеллигентов, затянутых помимо своей воли в водоворот событий, напуганных совершенными ими «злодеяниями», раздавленных крепко зажатым кулаком Николая. Чувство гадливости к декабристу Трубецкому вызывает сцена, когда Николай срывает погоны с валяющегося в ногах его «диктатора». Кроткими и примиренными мучениками идут декабристы на казнь, целуют крест и принимают братский поцелуй «всепонимающего» тюремного священника, отпускающего им прегрешения вольные и невольные.

Это впечатление *ничтожности* главарей декабрьского восстания еще усиливается бесцветной игрой артистов. Запоминается лишь в последних сценах благородный рисунок бесконечно усталого смертника — Пестеля.

Центральной фигурой и единственно активным лицом пьесы является Николай I, образ которого надолго останется в памяти зрителя благодаря прекрасной игре Качалова. Артист, сохраняя черты Николая Палкина, немецкого полковника, создал монументальную фигуру победителя, властного человека, твердо убежденного в своем неоспоримом праве на трон и на жестокую расправу с мятежниками, осмеливающимися посягать на трон и «священную особу».

Так красочен и полнокровен качаловский образ царственного держиморды, что вызывает на мысль, что Качалов сможет дать нам прекрасного городничего.

## **{****181}** 16. М. Загорский Критика и рецензии. «Продавцы славы» в МХАТ первом «Новый зритель», М., 1926, № 25

### 1

Нельзя не приветствовать самую попытку художественников поставить на своей сцене эту прекрасную сатирическую французскую комедию, с таким бичующим сарказмом вскрывающую нравы «демократизма» и «парламентаризма» в республике господ Бриана и Пуанкаре[[334]](#endnote-331). Если не считать «Пугачевщину», то этот спектакль является, по существу, *первой постановкой* на сцене МХТ пьесы, исключительно *современной* по своей теме, форме и тенденции и почти целиком совпадающей с установкой и задачами нашей подлинной советской драматургии. Значение этого спектакля для самого МХТ углубляется еще тем, что он явился первой работой в современном репертуаре такого мастера сцены, как К. С. Станиславский, руководившего режиссерскими поисками В. Лужского и Н. Горчакова[[335]](#endnote-332).

Все это я к тому, чтобы, отдав должное добрым намерениям театра, поставить резко и прямо вопрос: как поняли и разрешили на подмостках руководители этого театра проблему современного спектакля, обращенного лицом к современности? Дело не только в «Продавцах славы» и технических ошибках или достижениях этого спектакля. Меня волнует другое: судьба этого театра в наши дни и его способность откликнуться на зов времени. Постановкой «Продавцов славы» и предстоящим показом «Белой гвардии» этот театр мужественно пошел навстречу проблемам современного репертуара. Еще неизвестно, что принесет нам «Белая гвардия», но то, что уже показали «Продавцы славы», внушает серьезные опасения. Да послужат нижеследующие строки только дружеским предостережением для театра на его новом и трудном пути.

### 2

Основная ошибка этого спектакля — это изнасилование природы пьесы П. Нивуа и М. Паньоль. Театр захотел извлечь из этой пьесы, написанной в традициях школы Октава Мирбо[[336]](#endnote-333) и в приемах Фабра[[337]](#endnote-334) или Капюса[[338]](#endnote-335), нечто более значительное и монументальное, чем это имеется в наличии у авторов. Театр, рожденный от Чехова, увидел, очевидно, здесь повод к работе в стиле родственного ему Мопассана[[339]](#endnote-336). Вот откуда эта бытовая психологичность первых трех актов, вот откуда эта мягкая лиричность и нежная, ажурная отделка деталей в картине семейного очага г‑на Башле, вот откуда эта упорная борьба с подчеркнутостью и резкостью контуров и упорная погоня за «естественностью» и «простотой» интонаций и прочими аксессуарами психологического театра. Театр упорно не хотел видеть явно гротесковой природы всех персонажей этой комедии и принял за нечто вполне естественное и жизненное даже… появление мертвеца из могилы, сейчас же включив его в круг своих мопассановских переживаний. А между тем этот драматургический трюк с воскресающим мертвецом должен был сразу же дать {182} театру ключ к правильному разрешению на театре этой комедии, направив режиссерскую работу на путь легкого, веселого, пародийного, почти фарсового спектакля, полного смеха, острых сценических положений и издевательских диалогов…

Увы, театр пошел по другому пути и захотел из приемов драматургии типа Тристана Бернара[[340]](#endnote-337) создать нечто среднее между романами Прево[[341]](#endnote-338) и новеллами Мопассана. Вместо того, чтобы ослабить или окончательно вытравить из пьесы самое слабое в ней и, по существу, совершенно лишнее в ходе действия — длинную и нудную мелодраматическую сцену между Анри и его бывшей женой, Жерменой, — эту дань французских драматургов парижской публике — театр сознательно поставил ее во главу угла, затянув здесь темпы до чрезвычайности и пустив в ход все приемы душевного разговорчика о любви и измене. В борьбе со штампами интонаций театр не заметил здесь, как и во всем спектакле, впадение еще в больший грех — штамповку сценических положений и приемов психологического театра, показанных им уже сотни раз. И это в пьесе, которая сама подсказывает свое сценическое разрешение, природу которой отгадал даже такой немудрящий театр, как театр «Комедия»!

Но что удивительнее всего, это то, что театр догадался сам обо всем вышеизложенном, только… к четвертому акту! Я еще никогда не видел на театре такого разительного разрыва между первыми актами и последним, такого резкого различия между началом и концом, такого перечеркивания всей проделанной работы, как это сделали постановщики в своем четвертом акте «Продавцов славы». Неожиданно было забыто все: и психологизм, и мягкие и нежные полутона, и все персонажи предстали в своем настоящем свете, откуда-то появился бодрый и веселый темп, засверкали юмор, острота, движения стали более резкими и отчетливыми, откуда-то выглянула на несколько минут издевающаяся улыбка драматурга и режиссера, и даже голоса актеров стали как будто более живыми и звонкими и наконец-то зазвучало в них то, чего не хватало целый вечер — та комедийная ирония, которая вызывается ироническим сценическим положением и которая и является единственно правдивой и естественной в рамках комедийного жанра.

Неужели никто в МХТ не догадался, что в этих приемах и нужно было вести весь спектакль? И неужели же никто не видел, что «синяя птица», так упорно отыскиваемая К. С. Станиславским, только на минуту заглянула в четвертый акт «Продавцов славы», опоздав явиться на первые три?

### 3

На актерской стороне этого спектакля губительнее всего отозвалась принципиальная ошибка режиссеров. Как это ни обидно, но все же приходится сказать, что актерски этот спектакль разыгран был значительно лучше в «Комедии», чем в МХТ. Я уже не говорю о Радине[[342]](#endnote-339), сыгравшем Берлюро заостреннее, темпераментнее и выразительнее, чем это сделал Вишневский, слишком отяжеливший этого мерзавистого проныру и спекулянта. Это очевидно и не вызывает споров. Но даже Башле в исполнении Топоркова[[343]](#endnote-340) был тоньше сделан, чем у Лужского[[344]](#endnote-341), особенно в первом акте, в котором Топоркову удалось передать униженность и озлобленность этого маленького способного провинциального чиновника, по существу неплохого, но оттираемого более удачливыми конкурентами. У Лужского была здесь какая-то мешающая правильному рисунку мягкость, {183} полнотелость и успокоенность. Зато превосходно прозвучала у этого артиста радость по случаю неожиданного возвращения сына (в сценах с Берлюро). Совершенно пропали роли Блан-кара, Ришбона и графа де Льевиль[[345]](#endnote-342) у артистов МХТ, в то время, как в «Комедии» эти персонажи были весьма ярки и выразительны. И там и здесь бледной тенью прошла роль Анри[[346]](#endnote-343). Почти единственный актерский плюс МХТ перед «Комедией» — это роль Ивонны, очень свежо и как-то по-настоящему просто переданная Степановой[[347]](#endnote-344).

## 17. В. А. Павлов[[348]](#endnote-345) «На вырубке вишневого сада». (К пооктябрьским итогам и перспективам МХТ — старшего) «Новый зритель», М., 1926, № 30

Вернувшись по «сменовеховскому» первопутку[[349]](#endnote-346) обратно в СССР, МХТ, в своем традиционном активе, застал «дома» явный беспорядок. Созданный в свое время резерв молодежи (студии), оставшись в «одиночестве», успел достаточно деклассироваться и вконец растрясти оставленные ему столпами «Дома Чайки» заветы. С другой стороны, маститый актив МХТ встретил стихийный культурный подъем пролетарски-крестьянских художников и, непривычный для него ранее, контингент массового зрителя новой социальной формации. Все это говорило за то, что налицо вставали все предпосылки грандиозной перемены в жизни и заметные признаки опасной для театра конкуренции.

Понятно, — старая гвардия МХТ сразу же бросилась спасать ускользающее из ее рук положение. А «от ней все качества…».

Отсюда: единственная цель — восстановление своей прежней театральной гегемонии.

Отсюда: первая задача — официальная смена своей прежней позиции «нейтралитета» на позицию, так сказать, применительную к современным понятиям.

Практически это выразилось в следующей схеме:

Замена усадебных иллюзий чеховских спектаклей гротеском пополам с натуралистически-слезливой идиллией о «бедной купеческой девушке» («Горячее сердце»), «царской романтики», хотя малость и «богом» обиженного, но зато задушевного «страдальца» царя Федора — попыткой воспроизведения смелого, но опять-таки индивидуализированного «типа» самодержца («Николай I и декабристы»). Наконец, интеллигентски мелодраматические (довоенные) «Осенние скрипки», — сменены пацифистски-легковесными «Продавцами славы».

Путь достаточно последовательный и определенный! Но посмотрим, к чему все это приводит.

Увы… Только к омельчанию, к опрощению, к размену, и, следовательно, к медленному и систематическому самоубийству.

Вспомним, что фактически выдвинуло МХТ в конце XIX и начале XX столетия. Это — противопоставление {184} традиции первого актера, «Чтеца» — царского солиста — системе ансамблевого спектакля; иными словами, ступень к последнему предреволюционному театру. А что мы видим теперь? Принятое со столь распростертыми объятиями «Горячее сердце» все же сосредоточивается преимущественно только на одном имени Москвина. Факт знаменателен! И это в то время, когда прошлые завоевания МХТ уже учтены позднейшими театрами. Приходится только удивляться на нашу искушенную критику, которая, взасос упиваясь «сдвиговым» спектаклем, — спектакль, правда, отдельными местами по-своему замечательный, — пропустила (по крайней мере, промолчала), что «Горячее сердце» только интеллигентское «разоблачение» отдельных дореформенных чиновников и персонально обнаглевших купчиков. Нельзя же забывать того, что если в блестящем гротесковом исполнении И. Москвина Хлынов еще до некоторой степени социально-театральная маска, то ведь ([Параша], дочь другого купца) уже не что иное, как натурализованно идеализированный тип, за торжество которого («правда взяла!») театр по свойственной ему привычке оправдывает всю постановку (тематически) и финальной сценой предлагает зрителю ратовать вместе с ним. Само собой разумеется, на постановке в целом нет и следа социального вскрытия типажа пьесы. Да в этом, повторяю, для МХТ ничего и нет предосудительного; много хуже, что «Горячее сердце», успокоив вдохновителей театра в якобы овладении социальным орудием, — фактически является первым вестником начала размена замечательнейших ценностей своего прошлого на наивно-сомнительную «валюту» своего настоящего.

### \* \* \*

Ту же картину, хотя в еще более ярких тонах, встречаем мы в спектакле «Николай I и декабристы».

Но если в «Горячем сердце» еще были налицо безусловно интереснейшие и своеобразнейшие моменты режиссерской инициативы Станиславского, то уже во втором спектакле все сводится исключительно к одному исполнению Качалова, пренебрежительно погружая остальное в тень.

Текст, как известно, дружно был признан слабым, а исторически даже неверным. Декабристы, по Кугелю с Мережковским, оказались проведенными сквозь густую дымку индивидуалистических — *либеральных* настроений, явно противоречащих их подлинному быту. Что же касается стиля спектакля, то его отмечают, как сугубо жанровый и до последних пределов натуралистический. Приставим теперь весь этот либерально-жанровый фон к социальной значимости качаловского Николая. Спрашивается: перед нами социально беспощадный контраст? Разве перед нами отупевший от самодержавной диктатуры и взбесившийся от посягательства на его жизнь отвратительный зверь Николай Палкин, которого знает история именно таковым? Ничего подобного! Перед нами весьма «очеловеченный» и весьма умнейший, тонкий государственный политик. Таким образом, вся разница с позицией, которую, очевидно, МХТ занял бы в прошлом, и той, которую мы видим ныне, сводится к следующему. Раньше он дал бы царя, в лучшем случае, если не идеализированным, то с изрядным перевесом на интимно-душевные переживания. Теперь же МХТ доводит «личные» моменты до минимума и переводит сценический замысел в план «очеловечивания» царя в {186} целом. Таким образом, искать под маской царя Николая классового разоблачения всей «николаевщины», разумеется, бесцельно. Впрочем, здесь опять все те же, общие причины. Но зато этот спектакль в художественном отношении уже, собственно, даже не спектакль, а только… «гастрольное выступление» одного из крупнейших актеров.

### \* \* \*

Итак, МХТ, твердо двигаясь по новому пути «очеловечивания» ранее запрещенных тем, пока что встает для зрителя своим последним этапом в спектакле «Продавцы славы».

Но в то время, когда первые пооктябрьские спектакли МХТ, допустим, могли еще утешать наивных мечтателей в наступающем «преображении» традиционных театров, то уже последняя постановка щедро одаряет нас всеми признаками полной театральной деградации когда-то «первой» и славной новаторской школы. Здесь уже налицо честная реставрация вытащенного из нафталина старенького павильона с потолочком и всех связанных с ним архивных «реликвий».

В основе лежит типичная новофранцузская легковесная мелодрама с приколотой к переплету пацифистски красной гвоздикой. Рассказ о карьере французского чиновника, получившего путем спекуляции на «военно-националистической славе» своего сына министерский пост, в конце концов, если и вызывает порою сдержанные улыбки, то в целом приводит к сочувствию «бедным» мещанам-буржуа, которые по-своему весьма добродетельны, героичны, но вот только в силу хищнического влияния карьеристов-промышленников портятся. Исходя из постановки, весьма допустимо, что Башле самому театру в глубине души, безусловно, все-таки симпатичен… Неудивительна поэтому та серьезность натурализованно-психологической передачи, которой театр густо приправил всю эту сомнительную пьеску.

### \* \* \*

В последнем эволюционном полустанке лежит, несомненно, уже трагическое начало для самого театра. Мы вправе сказать, что театр своей художественной деградацией слишком спешит. Постановкой за постановкой, вырывая из рук молодежи орудие театральной культуры, старая гвардия движет свою машину к той границе, где, если ее не остановят внешние события, она безнадежно сорвется и полетит в пропасть чистого шовинизма.

В самом деле, налицо, с одной стороны, заметная художественная деградация и сдача позиции за позицией. С другой, — неумелая, а следовательно, в первую голову для них же вредная попытка авторитетно-художественного вмешательства в новую общественность. Получается типичная «сменовеховская» половинчатость с интеллигентски-истеричной ориентацией налево и соответствующим оскалом направо.

Другими словами, разве все это не есть оправдание безумия, намеченного МХТ «нового пути»? Разве это не трагический самообман, не наивная иллюзия на вторую молодость?

Целиком присоединяюсь к мнению заклятого врага — «музейных преображений» — В. Маяковского:

«Пиджак сменить снаружи

мало, товарищи:

выворачивайтесь нутром!»…

Но, увы, а, может быть, и к счастью, только последняя строчка относится {187} целиком к молодежи. Совершенно неоспоримо, что дело МХТ незабываемо, но… *оно все в прошлом*. Итак, если в МХТ есть *молодежь*, если эта молодежь подлинная *сила*, то не сомневаюсь, что она вырвется наружу и, приостановив трагическое саморасхищение исторических драгоценностей, сумеет достойно использовать полученный опыт для скрепления частей уже нового театрального механизма.

Слава буйным завоеваниям прошлого, но — их место уже в музее. Зато если в их недрах подготовлена истинно современная смена, то перед ней все будущее!..

# **{****188}** Сезон 1926 – 1927

Сезон 1926/27 года отмечен для Художественного театра двумя принципиальными творческими победами. Это постановки, рожденные театральным опытом К. С. Станиславского: «Дни Турбиных» по пьесе М. А. Булгакова и «Безумный день, или Женитьба Фигаро» по пьесе П.‑О. Бомарше, обе исполненные силами молодой части труппы — новым поколением театра.

Однако критики расценили эти выдающиеся работы как грубейшие политические и художественные ошибки МХАТ. («Ах, как нужна актеру политграмота, — вот все равно, как таблица умножения…» — вздыхал В. Блюм, «Программы государственных академических театров», 1926, № 57.) Непримиримо настроенный к академическим сценам журнал «Новый зритель» писал в передовице о том, как легко «новому буржуазному интеллигенту проникнуть к рампе», и приводил в пример «Дни Турбиных» на сцене МХАТ («Новый зритель», 1927, № 7).

Журнал подчеркивал, что теперь вопросы театра «с особенной остротой стали в порядок политического дня», и выражал надежду «наконец иметь настоящую партийную театральную линию, не допускающую никаких распространенных и углубленных сомнительно политических толкований» (Там же).

В конце сезона (9 – 13 мая 1927) состоялось Всесоюзное совещание по театру. На нем за Художественный театр держал ответ К. С. Станиславский. Он настаивал, что еще нет ни драматурга, ни актера, способных действительно отразить произошедший революционный переворот, настолько он трагичен и огромен.

Станиславский объяснял, что из политических заказов получается на сцене «агитка», а попытки перетолковать пьесу по-советски ведут к ее разрушению. «Пробовали в существующие пьесы вложить новую тенденцию, вынимали из пьес душу и вкладывали новую, — говорил он, — но, как видите, из этого ничего не получилось, и произведение умирало, как только вынимали из него душу, которая его родила, и так всегда бывает» («Жизнь искусства», 1927, № 19).

Критики не соглашались судить об искусстве с позиций Станиславского. Они утверждали, что МХАТ должен сделать выбор: или пересмотреть собственные традиции, или «научиться своими средствами продолжать свое служение прогрессу, передовым силам нашей эпохи» (Бор. Вакс, «Программы государственных академических театров», 1927, № 65 – 66). Они не видели, что выбор сделан: служить прогрессу совершенствованием своих традиций, как это делается, например, при постановке «Дней Турбиных» или «Женитьбы Фигаро».

{189} Критики предостерегали, что МХАТ пользуется поддержкой той публики, которая потеряла материальную почву, но сохранила идейную. Это публика, сочувствующая Турбиным. На самом деле, сотрудничая с Булгаковым, МХАТ не думал о какой-либо идеологической принадлежности; просто талант театра шел навстречу таланту писателя, преодолевая политическую опасность этого пути.

Чеховские «человек и человечность», отчасти признанные критикой в прошлом сезоне в качестве извечного критерия в искусстве, теперь оказались политически ошибочно примененными к героям пьесы Булгакова, появившейся на сцене МХАТ 5 октября 1926 года (художественный руководитель постановки К. С. Станиславский, режиссер И. Я. Судаков, художник Н. П. Ульянов).

О главной ошибке МХАТ — подмене послеоктябрьского состояния интеллигенции чеховским, о симпатичных белогвардейцах, о лишних людях, скрывающихся за уютом «кремовых штор», и так далее — писали В. Блюм («Программы государственных академических театров», 1926, № 57), Мих. Левидов («Вечерняя Москва», 1926, 8 октября), Эм. Бескин («Жизнь искусства», 1926, № 41), М. Загорский («Новый зритель», 1926, № 42) и другие.

Не только большинство московских театральных критиков, но и подогревающая их своими протестами (письма в редакции, обсуждения в рабочих коллективах) общественность выступили в первую очередь против пьесы Булгакова, а затем и спектакля МХАТ. Под впечатлением этого и О. С. Литовский выступил со статьей, эффектно озаглавленной «“Дни”, которые потрясли театральную общественность» («Новый зритель», 1926, № 43). «Дни Турбиных» он относил к спектаклям, в которых, «можно сказать, на глазах у всей столицы убивают советскую идеологию и материалистическое мировоззрение» (Там же).

Несколько свободнее от идеологического шаблона расценили «Дни Турбиных» ленинградские критики. Адр. Пиотровский рискнул предположить, что в этой постановке МХАТ подвигается к современности и обладает талантливой артистической молодежью («Красная газета», 1926, 9 октября). Б. Г. Данский писал вообще о безопасности «Дней Турбиных», уверяя, что не нашел в постановке «расписанной» московскими критиками «контрреволюционности». Напротив, пьеса заканчивается «полным крушением всех белогвардейцев» («Ленинградская правда», 1926, 27 октября).

Не придавая значения духовности переживаний героев, воспринимая лишь их житейскую сторону, Данский, хоть и обеднял спектакль по существу, но тем самым защищал его от политических наветов. «Дни Турбиных» — это мастерски разыгранная артистическим молодняком МХАТ мещанская маленькая пьеска с выпивкой и пьяными слезами, с пьяной любовью и романсами под гитару и рояль, — писал он. — Пьеса не лишена в некоторых частях остроумия и веселья. Но это отнюдь не большая общественная, хотя бы и «контрреволюционная пьеса» (Там же).

Успех «Турбиных» у рядового непритязательного в идейных запросах зрителя не пугал А. В. Луначарского, о чем он писал в статье «Два спектакля» («Заря Востока», Тифлис, 1927, 6 марта). Наоборот, он считал его «выражением известного прогресса» зрителей и театра на пути художественного отражения правды жизни.

Удивительно единообразно отозвались критики о спектакле «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше — второй премьере в сезоне 1926/27 года, вышедшей {190} 28 апреля (режиссеры К. С. Станиславский, Е. С. Телешева, Б. И. Вершилов, художник А. Я. Головин). Все начинали с исторического значения появления комедии Бомарше во Франции, с ее революционного духа и упрекали театр в неумении по-современному, идеологически использовать эти данные.

«МХАТ не сумел приблизить комедию Бомарше к современному зрителю», — утверждал Як. Эйдельман («Комсомольская правда», 1927, 13 мая). Писали, что театр устранил «социально-политическую трактовку пьесы» (В. Ашмарин, «Наша газета», 1927, 1 июня), что «умудрился весь этот социальный фон вытравить до основания» (Эм. Бескин, «Вечерняя Москва», 1927, 10 мая), что театр сделал все, чтобы «вытравить из постановки всякое воспоминание о том, что когда-то в “Женитьбе Фигаро” было кое-что революционное» (В. Блюм, «Рабочая газета», 1927, 30 апреля).

Далее рецензенты сходились в том, что потеря социально-революционного звучания вызвала ошибку художественного решения спектакля. Пьеса превратилась «в некую патриархально-салонную пастораль» (Эм. Бескин, «Вечерняя Москва», 1927, 10 мая).

Ошеломляющей критике подверглись декорации А. Я. Головина. Эм. Бескин писал, что они якобы придают спектаклю «антикварно-эстетский уклон» (Там же). В. А. Павлов считал, что они повторяют эпоху сотрудничества Головина и Мейерхольда на Александринской сцене («Новый зритель», 1927, № 19), и выносил приговор: «В этой постановке Художественный театр снова встает перед нами, как старая барская карета, которой, конечно, никогда не догнать советского локомотива» (Там же).

Однако московский журнал «Программы государственных академических театров» отважился опубликовать в двух номерах подряд (1927, № 19 и 20) достаточно положительные отзывы о «Женитьбе Фигаро» критиков С. А. Марголина и Н. Д. Волкова. Для Марголина <Микаэло> работа с Головиным была продолжением экспериментов Художественного театра с разными декораторами. Волков обращал внимание на развитие реализма Станиславского при постановке пьесы Бомарше.

Состоявшееся в сезоне 1926/27 года возобновление «У врат царства» Гамсуна критика приняла снисходительно, как воспоминание о молодости МХАТ или «прогулке в прошлое».

МХАТ закончил сезон 1926/27 года возрождением традиционных «петербургских» гастролей — теперь ленинградских — первый раз при советской власти и после возвращения из Европы и Америки. В Ленинград был привезен огромный репертуар — десять пьес. В него, однако, не входили премьеры сезона — «Дни Турбиных» и «Безумный день, или Женитьба Фигаро». «Новинками» для ленинградцев служили премьеры прошлого сезона: «Горячее сердце» и «Николай I и декабристы», да постановки студийной группы («Дама-невидимка», «Елизавета Петровна»). Кроме этого, были показаны классические «древности» МХАТ: «Дядя Ваня», «На дне», «На всякого мудреца довольно простоты», «Царь Федор Иоаннович», «Синяя птица» и «У врат царства».

Критики отнеслись к этому театральному событию с большой ответственностью и вниманием. Все постановки подверглись рецензированию разными лицами. В «Красной газете» регулярно писали Адр. Пиотровский и Б. В. Мазинг, в журнале «Жизнь искусства» рецензии помещали блоками на одной {191} полосе, отдавая ее С. С. Мокульскому, А. А. Гвоздеву и критику, подписывающемуся инициалом «И.».

В отличие от московских критиков, поглощенных противопоставлением академизма — современности, ленинградские поддержали другую систему театрального процесса. Все они в первую очередь признали в искусстве МХАТ бесценное «театральное наследие». Затем открыли в нем способ приближения классики к современному зрителю через мастерство актера. Они отвергли предъявляемые Художественному театру упреки в «отсталости».

Мазинг писал, что «Царь Федор Иоаннович» имеет «характер большого, волнующего зрелища» («Красная газета», 1927, 2 июня). Уже давно критики не ставили эту во всех смыслах историческую постановку в число явлений искусства, воздействующих на новую зрительскую аудиторию. Мазинг же увидел его таковым: «А в особенности теперь, когда в напряженных поисках новых форм для современности приходят к необходимости художественной правды на сцене, МХАТ являет собою лучший образец реалистического театра» (Там же).

После просмотра «Дяди Вани» с К. С. Станиславским (Астров), В. В. Лужским (Серебряков), А. Л. Вишневским (Войницкий), А. К. Тарасовой (Соня) Мазинг писал, что ими донесено «лучшее, что было заключено в мыслях такого писателя, как Чехов» («Красная газета», 1927, 4 июня, утренний выпуск).

Отводя Художественному театру реформирующую роль в современном сценическом искусстве, утверждая, что поэтому «пора многое переоценить в театральном мастерстве сегодняшнего дня», Мазинг тем строже отнесся к другим показанным на гастролях постановкам. Наиболее жесткие требования он предъявил талантливой, с его точки зрения, молодежи студийной группы МХАТ. Он критиковал слабость их «Дамы-невидимки» Кальдерона, использующей «устаревший набор, недавно еще бывших в большом ходу режиссерских штампов» («Красная газета», 1927, 20 июня).

Все рецензенты мхатовских гастролей в Ленинграде писали о неудаче студийного спектакля «Елизавета Петровна» Д. Смолина. Мазинг объяснил этот провал непониманием Смолиным трагизма «кровавых расправ» показываемого им в пьесе исторического времени: «Эпоха жуткая, в которую многомиллионный народ, судьбы громадного государства становятся игрушкою в руках многочисленных претендентов на престол, в изображении Смолина всего лишь калейдоскоп сменяющихся царских особ» («Красная газета», 1927, 15 июня).

Мощь актерского искусства, проявленная труппой МХАТ на гастролях, была для всех рецензентов неопровержимой. Она главенствовала в их впечатлениях как от вновь поставленного «Горячего сердца» Островского, так и от возобновленного «На всякого мудреца довольно простоты». С. С. Мокульский писал, что «Мудрец» «бесспорно является одним из самых блестящих актерских достижений МХАТ’а» («Жизнь искусства», 1927, № 25), что «этот превосходный спектакль многое объясняет в мировой славе МХАТ’а и в живучести его школы» (Там же).

И все же не следует представлять себе написанное о МХАТ на гастролях в Ленинграде сплошным умиротворением. Так, например, в статье «Итоги театрального сезона 26 – 27 гг.» А. А. Гвоздев называл разные силы, формирующие театральную политику времени, и неоднозначно используемую ими фигуру МХАТ в этом водовороте: «<…> Гастроли МХАТ убедительно показали нам, {192} сколь многим обладает Москва, сохраняя достижения Московского Художественного театра на протяжении трех десятилетий. От этой академической базы могут отталкиваться театры новых исканий, избирая различные пути, будь то путь Камерного театра или Театра имени Мейерхольда, или же театра Пролеткульта. Но при всем различии своих устремлений эти новые театры видят позади себя прочную структуру МХТ. Против нее можно восставать в бурном протесте “Театрального Октября”, но и само восстание становится ярким и плодотворным, если оно направлено против серьезного противника» («Жизнь искусства», 1927, № 26).

При этом Гвоздев осуждает МХАТ не только за невмешательство в театральный процесс, но и за то, что тот обычно в собственных постановках (например, «У врат царства») не отвечает, на чьей стороне стоит, кто из героев прав (Там же).

«Вот от этого непротивленства и отучил нас театр революционных лет, — продолжает Гвоздев, — и в этом его огромная и бесспорная заслуга» (Там же).

В похвалах искусству Художественного театра Гвоздев подозревает прием скрытой борьбы против новаторов сцены. Мишенью для разоблачения Гвоздев избирает Э. Голлербаха с его статьей «В стороне от модной “левизны”. (Декорационное искусство МХАТ)». В действительности Голлербах не производит впечатление столько коварного врага. Однако, выступая со своими предположениями, Гвоздев угадывает признаки начала грядущего идеологического направления, когда академизм МХАТ будут не анализировать, а навязывать в качестве обязательного образца.

Пока же Гвоздев писал: «И как жаль МХАТ, что его защитники пользуются его гастролями для пропаганды ликвидации всех творческих, молодых и боевых начинаний, вызванных к жизни желанием построить новое театральное искусство Октября и воодушевленных соприкосновением с широкими массами революционной демократии. Под прикрытием академической дискуссии о значении “декорации” на театре инсценируются похороны нового театра <…>» («Жизнь искусства», 1927, № 28).

В том же июне 1927 года можно было прочесть и другие сожаления по поводу Художественного театра. Они принадлежали В. Ашмарину: «Мучительно переживает свой идеологический кризис МХАТ Первый. Советская общественность, в случае малейшего сдвига, особенно охотно поднимает его на щит <…> Но признаков такого сдвига, необходимой уступки массам, которые требуют социально-политической значимости художественной продукции театра, МХАТ Первый до сих пор не обнаруживает» («Наша газета», М., 1927, 1 июня). Заключая, Ашмарин задавал вопрос о том, скоро ли МХАТ станет из «господина» — «товарищем».

## **{****193}** 1. А. Орлинский[[350]](#endnote-347) Театр. Гражданская война на сцене МХАТ. («Дни Турбиных» — «Белая гвардия») «Правда», М., 1926, 8 октября

«Процесс нарождения и укрепления новой буржуазии неизбежная, хотя на первых порах не всегда осознанная, тяга к ней части старой и новой интеллигенции, химическое выделение из общественных глубин новых и новых идеологических агентов этой буржуазии, — все это должно неизбежно сказываться и на литературной поверхности общественной жизни». Блестящим доказательством глубокой правильности приведенного положения из резолюции ЦК ВКП (б) о политике партии в области художественной литературы от 1 июля 1925 г. явилась последняя постановка на сцене Московского Художественного академического театра новой пьесы «Дни Турбиных», построенной М. Булгаковым по его роману «Белая гвардия».

Действие развертывается в Киевщине в 1918 – 19 гг. Кипит борьба между мелкобуржуазной националистической петлюровщиной[[351]](#endnote-348) и дворянско-буржуазной белогвардейщиной, вынужденно принявшей оболочку «державы» гетмана Скоропадского[[352]](#endnote-349) и фактически выполнявшей волю германских оккупантов. На фоне гибели скоропадчины, а затем и петлюровщины действует белое офицерство, за которым идут студенты и юнкера. «Стихийно» нахлынувшая петлюровщина побеждает белую гвардию, а вслед за этим Красная армия ликвидирует петлюровщину. Но при этом все подвиги белой гвардии и сплошное зверство петлюровщины ярко поданы в сценическом действии, о подлинных же революционных боях рабочих и крестьян с классовыми врагами зритель узнает лишь из «звуковых эффектов» за окном, вроде орудийных раскатов и музыки «Интернационала», да еще из отдельных слов белых героев пьесы. Более чем скупо…

Все «историческое действо» благополучно завершается к общему удовольствию мещанским браком героини, ушедшей от мужа, изменившего белогвардейскому долгу, и попадающей прямо в объятия бывшего гетманского адъютанта, веселого авантюриста-певца. Совсем как в добродетельных американских фильмах… Беда лишь в том, что пьеса представляет собою тенденциозный показ мнимо-массового белого героизма, дает идеализацию белой гвардии, извращает, по существу, эпоху гражданской войны, создает примиряюще-романтический ореол вокруг белого кадрового офицерства, столь жестоко и по заслугам наказанного историей и революционным пролетариатом. Скажут в утешение: на все действия героев лег густой, маслянистый слой убогого мещанства, достигающего своего апофеоза в последнем акте; но в том-то и дело, что это мещанство, выпирающее из нутра автора, так сценически подано театром, к сожалению пошедшим за автором почти целиком, что это только содействует эмоциональному примирению зрителя с героями. Тенденциозный замысел пьесы усилиями автора и театра облечен здесь в формы не только героики, но и всеспасающего юмора {194} и добродушия. Как же могло произойти такое жестокое извращение *художественной правды*, которой так гордился всегда МХАТ, притом вопреки печальной исторической были, которую тысячекратно подтверждали и подтверждают сами белогвардейцы в своих писаниях (см. «Архив русской революции» Гессена[[353]](#endnote-350), воспоминания Шульгина[[354]](#endnote-351), белоэмигранта Раковского[[355]](#endnote-352) «В стане белых» и других)? <…>[[356]](#endnote-353)

Между тем спектакль сценически значителен. Исполняемый целиком молодыми силами, он показывает мощь театрального мастерства МХАТ и его молодежи. Хмелев в роли героя белогвардейца Алексея Турбина, Яншин[[357]](#endnote-354) — в заражающе-юмористической роли студента Лариона, Прудкин — в роли хвастунишки адъютанта Скоропадского, Станицын — в роли германского генерала, Добронравов — в роли офицера Мышлаевского и другие исполнители показали выдающиеся актерские качества. Тем более досадно и недопустимо, чтобы актерские силы Художественного театра тратились на такие спектакли, претендующие к тому же на роль сдвига театра в смысле выхода на путь отражения современности, к чему давно зовут МХАТ зритель, критика, жизнь в целом. В этом смысле большой грех лежит на молодом способном режиссере Судакове, которому в его талантливой постановке следовало бы резче и смелее подойти к толкованию булгаковского создания в духе подлинного исторического реализма, не останавливаясь перед перестройкой пьесы. Теперь же пьеса будет созвучной только самым реакционным слоям «культурного мещанства», а также элементам «новой буржуазии», в этом случае «химически выделившей новых идеологических агентов» на театральном фронте.

Задача организованного зрителя и критики — дать отпор булгаковщине, напирающей на театр (главным образом академический). Задача молодых сил театра — бороться с фальшивыми влияниями на них, идти вперед в деле выбора тем, но правильно их разрешая и применяя мастерство, усваиваемое от стариков, к задачам подлинно революционной современности. Задача наших театров — сделать из этого поучительного театрального события достаточно серьезные выводы в деле дальнейших сдвигов к художественному отражению советской эпохи, ориентируясь как на высокое мастерство, так и *на запросы растущего революционного массового зрителя*.

Московскому же Художественному академическому театру это следует учесть *в особенности*…

## 2. Адр. Пиотровский[[358]](#endnote-355) Молодой Художественный театр «Красная газета», Л., 1926, 9 октября

Любопытно общественно-художественное значение последней работы Художественного театра: «Дни Турбиных». Произошло что? Старый, заслуженный, первый МХАТ, до последнего времени ограничивавшийся либо реставрацией прежних постановок, либо работами ретроспективного характера («Горячее сердце», «Николай I»), выступил сейчас, и притом не через студии {195} свои и филиалы, а с собственным лицом, как актуальная сила театрального фронта. МХАТ сделал этот первый шаг с большой осторожностью.

Этот шаг органичен, и он обещает в будущем не метанья, а пусть несколько замедленный, но надежный переход этого культурнейшего из современных театров к уже подлинно советским темам и заданиям. Первый МХАТ возвращается, таким образом, в ряд живых театров, и что еще ценнее, возвращается, производя за эти годы очень серьезную и, как кажется, удачную перегруппировку своих сил. «Дни Турбиных», показанные большим спектаклем, осуществлены полностью средствами молодежи МХАТа, силами так называемой «малой» его сцены, выросшей из участников эпизодических и массовых сцен основных «качаловских» и «москвинских» спектаклей. Но это не отпочкованье молодой группы *от* театра[[359]](#endnote-356), как это было со «студиями», это — молодой рост *основного* театра, его прямое и непосредственное, руководимое главою школы Станиславским, продолжение. И эта молодая группа показала превосходную одаренность и отличный, чисто мхатовский, и в то же время свежий, сильный и жизненный стиль. «Дни Турбиных» выдвигают «малую сцену» Первого МХАТ, выдвигают обновленный МХАТ в ряд прекраснейших молодых трупп Москвы. По чрезвычайной мягкости и в то же время подвижности и разнообразию манеры, по несравненной сыгранности, по исключительно актерской установке эта труппа, пожалуй, уже сейчас не имеет себе равных. С тем большей надеждой ждешь от нее уже не переходных, как «Турбины», а полностью советских спектаклей.

## 3. Эм. Бескин Кремовые шторы «Жизнь искусства», Л., 1926, № 41

Идеология «Дней Турбиных» — типичная идеология старого чеховского мещанина, стопроцентного обывателя. Его символ веры — «кремовые шторы» и весь тот «уют» и быт, который тяготеет к этим самым «кремовым шторам». Недаром автор и начинает, и кончает пьесу славословием «кремовым шторам». Что к ним? Вино, гитара, цыганский романсик, флирт — вот и весь кругозор, вся программа жизни домика с «кремовыми шторами». Политический, национальный, моральный, правовой моменты — все в крепком «едином и неделимом» узле тех же «кремовых штор». Все для них, все — от них.

И когда этим «кремовым шторам» грозит опасность, встает во всю классовый инстинкт защиты приютившегося за сими шторами «счастья в уголке».

Но и самая защита кремового счастья происходит все на том же неизменном фоне — бутылочки, выпивки, романсика. Только теперь страсти шире. Коли пить, так до утраты облика человеческого, коли женщина — так давай жену приятеля в его же собственном доме, коли стяжание — так уж до кражи оставленного на столе портсигара. Мещанина от всего этого не претит. Он наклеил на все это ярлыки «красивых слов» и в пьяном угаре кокаинизирует {196} ими картину полного своего разложения.

Но по ту сторону турбинских дней и ночей, по ту сторону окон с «кремовыми шторами», для всех тех, кто не с ними, кто строит новую, совсем иную жизнь, для тех Турбины и турбинствующие — неизмеримые пошляки, ненужные, лишние люди, чеховские эпигоны.

Такими их и надо показать.

Есть ли для этого материал в пьесе?

Есть, несомненно есть.

Пусть автор ведет своих Турбиных сменовеховскими каналами. Пусть по-сменовеховски утешает их. Пусть сам приемлет мир сквозь те же турбинские «кремовые шторы». Но объективно в пьесе есть материал, который патетику автора дает возможность перевести в план социально-сатирический, социально-критический. Надо лишь уметь и хотеть подчеркнуть всю пустоту и пошлость этих людей.

Сделал ли это Художественный театр?

Нет.

Он взял пьесу от автора «на чистую веру». Взял лирически-эмоционально. В плане театрально-натуралистического звучания. И только.

Умирает — педаль, бенгальский огонь. Чтоб жалостливее. Ожидает, в тревоге — истерика. Чтобы — жуть. Пьют — свет, гитара. Чтобы настроение. Полукретин студент Лариосик из Житомира цитирует чеховское «мы отдохнем» — благоговейный трепет, с дрожью в голосе. Меж тем какой иронией, каким уничтожающим бичом сатиры можно хлестнуть по этому самому «мы отдохнем». А весь Лариосик — почему для него не нашлось своеобразной епиходовщины, которую театр умел отыскивать когда хотел? Почему весь Лариосик — какой-то святенький, какой-то светлый, когда на самом деле он и достаточно тупое, и несомненно общественно-дефективное существо?[[360]](#endnote-357)

Почему смерть Алексея[[361]](#endnote-358), уже совершенно опустошенного, уже не верующего в дело, на которое идет, уже обанкротившегося на все сто процентов, почему эта смерть показана на такой героической патетике взлета вверх, на всем арсенале сценических эффектов трагического пафоса? Вместо того, чтобы подчеркнуть, что эта смерть ненужная, лишняя, смерть за то, во что сам изверился. Какая-то бесцельная «жертвенность». Отчаяние, а не героика. Притом еще сцена подана так, что у зрителя может получиться впечатление самоубийства Алексея Турбина, тогда как на самом деле его смерть нечаянная — от разорвавшегося снаряда. В ином режиссерском толковании эта же сцена могла дать совершенно иное впечатление — впечатление идейного краха (для чего есть и соответствующие слова), а не той чистой героики и высокого пафоса, какой она звучит в театре.

Я бы мог привести еще много примеров. Почему, например, исключительный пошляк Шервинский, человек, не брезгающий даже мелкими кражами, просто — отброс, без всяких задерживающих центров, почему он показан в размахе почти романтического удальства, в тонах полного приятия, — почему?[[362]](#endnote-359)

И еще, и еще, и еще.

Таким образом, и вся галерея Турбиных и турбинствующих, а с ней и весь спектакль предстали бы совершенно иными при другой идеологической установке и другой режиссерской трактовке (что одно органическое целое). Тем более это непонятно, что спектакль идет по афише как «молодой». В нем заняты исключительно молодые силы. Ставил его молодой режиссер[[363]](#endnote-360).

{197} Но самый спектакль не только не молодой, но безнадежно старый. Грузный, тяжелый павильонный натурализм доброй четвертьвековой давности.

Спектакль показал целый выводок актерской молодежи, идущей на смену старикам. Молодежи несомненно даровитой. Технически — смена крепкая. Она усвоила все. Всю повадку, все приемы. Посмотрите, например, как не забывает поцарапывать согнутым пальцем щеку и лацкан сюртука Вербицкий[[364]](#endnote-361), как талантливый Яншин похож в сценической лепке (вот только ростом не вышел) на Станиславского…

Движенье ли это вперед или врастание в гущу старого? Конечно, последнее. Увы, форма организует содержание, а в складках старой формы всегда рискуют застрять где-то «там-внутри» и кусочки старого содержания.

Недавно на одном из докладов по вопросу о перспективах театрального сезона докладчик (имеющий отношение к Художественному театру) развивал мысль, что «новая тема обрушилась на театр»[[365]](#endnote-362). Это, по существу, и означает сопротивляемость старой формы новому содержанию.

Особенно тяжело тут и должен себя чувствовать такой театр, как Художественный, который старую форму не преодолевает, а целиком утверждает. Спектакль «Дней Турбиных» доказал это. Он весь, от начала до конца, — старый, хоть и исполняется очень талантливой молодежью. В этом трагедия Художественного театра. Кто не идет вперед — обречен идти назад.

## 4. М. Загорский Неудачная инсценировка «Новый зритель», М., 1926, № 42

Как бы ни относиться к «Белой гвардии» М. Булгакова, печатавшейся в журнале «Россия»[[366]](#endnote-363), все же надо признать, что перед нами были интересно сработанные страницы романа, широко охватывающего эпизоды гражданской войны на Украине периода гетманщины и петлюровщины, причем главная ценность этой своеобразной историко-художественной эпопеи заключалась не в «героях» и не в отдельных персонажах романа, а в бытовой и психологической насыщенности той весьма напряженной социально-политической атмосферы так, как ее понимал автор.

В этом воздухе эпохи пропадали или делались не особенно заметными некоторые затаенные тенденции автора и почти пропадали поступки и разговорчики маленькой группы глупых людей, отдававших свою жизнь за победу «белой идеи».

Таков был роман. И вот совершается первый художественный грех: вопреки мнению Достоевского о гибельности и фальшивости всякой переделки для сцены резко очерченных в своей основе и сюжетной структуре форм романа и повести, — М. Булгаков сам перекраивает для театра «Белую гвардию».

Подчиняясь законам театра, учитывая его неизменные требования конкретности персонажей и сценической вязки моментов интриги и фабулы, {199} работая для такого театра, как МХАТ Первый, для которого его пьеса вообще являлась первым уроком плавания в море современности, М. Булгаков, естественно, выбросил из романа весь этот не улавливаемый театром воздух эпохи, всю эту непередаваемую на сцене повествовательную ткань эпизодических фигур, встреч, разговоров, отступлений, превратив историческую эпопею в узенькую и маленькую семейную картинку из жизни неких милых Турбиных, со всеми полагающимися для такой интимной пьески сценическими ситуациями — разрыв с мужем, обольщение, семейные попойки, приезд кузена из Житомира, влюбляющегося в героиню, и прочее.

Весь этот старинный мещанский драматургический особнячок, в котором так уютно выглядит обязательная в этих случаях рождественская елка с игрушками, украшен сбоку двумя современными флигелечками — сцена у гетмана и в юнкерском училище, а где-то сзади устроен сарайчик для сцены с петлюровцами. И это все, что осталось от романа!

Поистине, нужно изумляться руководителям Художественного театра, так долго искавшим современную пьесу и не заметившим, что от М. Булгакова они получили не драматургический материал, а огрызки и объедки со стола романиста и что не стоило так долго работать над «Белой гвардией» для того, чтобы в конце концов получить из нее «Дни Турбиных»! Нужно обладать поистине младенческим пониманием нашей политической и общественной жизни, чтобы не предвидеть тот удар, под который ставится театр, берущий один из самых острых эпизодов гражданской войны в таком интимном, душевном и семейном разрезе.

Второй художественный грех совершила режиссура спектакля. Даже то, что осталось от романа М. Булгакова, можно было дать на театре совершенно в ином плане, усилив комедийность и снизив героику. Театр взял всерьез всех этих булгаковских персонажей, не заметив, что, кроме Николки и кузена из Житомира, в пьесе нет подлинно живых людей со всей теплотой человеческого естества.

Ну скажите, разве это живой персонаж, Алексей Турбин, герой пьесы и апологет «белой России»? В чем, в каких поступках и сценических ситуациях раскрывается его живая душа и человеческий облик? Разве это не мертвая схема «героя»?

Таковы и все остальные персонажи, кроме двух указанных выше. И режиссуре надо было обращаться с ними согласно их схематической природе, т. е. усилив и обострив их типические черты в плане жанрового гротеска и тонкого юмора.

Что же делает режиссура? Она подошла к этим персонажам эпохи гражданской войны по-чеховски, с максимальной душевностью и мягкостью, заставляя молодых актеров играть не роли, а самих себя в таком-то положении и взывая к их молодой лирической взволнованности. Получилось очень мило, душевно и приятно, но из… другой оперы! Даже гетман Скоропадский выглядел в этой трактовке весьма симпатичным и мягким человеком, зря обижаемым грубыми немцами[[367]](#endnote-364).

Нельзя было брать такую острую тему, такие суровые и жесткие дни на актерской лирике и душевности, на всей этой сценической акварели.

## **{****200}** 5. Старик <псевдоним не раскрыт> Театр. «Дни Турбиных». (В порядке обсуждения) «Комсомольская правда», М., 1926, 4 декабря

Шум, поднятый вокруг «Дней Турбиных», заставляет зрителя быть настороже. Он ищет апологию контрреволюции в каждом образе, в каждом слове и, к своему удивлению, не находит ее. Как же так могло случиться, чтобы налицо были белогвардейцы, юнкера и офицеры в погонах, и все-таки апологии контрреволюции не оказывается?

Семья Турбиных — единственное светлое пятнышко на черном фоне разлагающейся белой армии с ее «кофейным офицерством», валютчиками и шкурниками-генералами армии и класса, «от которых отвернулся народ».

Эта убийственная для белых характеристика дается в пьесе не раз.

Но и со «светлым пятном» не совсем благополучно: муж Турбиной — помощник военного министра при гетмане — представлен в самых отвратительных красках, характеризующих верхушечные слои офицерства. Адъютант гетмана — будущий муж той же Турбиной — лгун, трус и ничтожество. Сама Турбина — ничего идейного из себя не представляет, просто любящая сестра. Остаются два брата Турбиных, один их которых действительно идейный, крепкий боец за «единую Россию» и, конечно, за монархическую, а другой — юноша, безгранично любящий своего брата и способный жизнь отдать за него и… только.

Надо при этом иметь в виду, что в конце концов вся семья сдает свои идейные позиции. Что же остается от «светлого пятна» на чернейшем, отвратительнейшем фоне всеобщей трусости, шкурничества, беспринципности, лжи и пьянства белого движения? Нам кажется, что фон мало выигрывает от того, что в нем есть крошечное светлое пятнышко в лице погибшего офицера, к тому же перед своей смертью сдающего свои идейные позиции. Тем ярче выделяется безотрадное поле, усеянное деникинцами, красновцами, добровольцами и прочей сволочью.

Конечно, пьеса составлена чужими нам руками, отчего получается, что «белые» места в ней сделаны великолепно, художественно, «красные» же из рук вон плохи, надуманны, искусственны. Что стоит сцена с возвратившимся в свой очаг проездом из Германии на Дон мужем Турбиной, сцена, которой место в плохой мелодраме! Или радость семьи по случаю прихода большевиков! Эх, лучше бы уже она не радовалась…

Плохо вяжется неожиданное перерождение лгуна и шкурника — второго мужа Турбиной или старшего офицера, оставившего Алешу в момент нападения Петлюры.

Неестественна и потому фальшива чрезмерная радость людей по случаю прихода большевиков, каленым железом выметавших из страны помещиков, капиталистов, монархистов и прочее, и прочее. Фальшива эта радость у людей, которые во второй картине поют «Боже, царя храни», а в последней — «Ура, ура, Совету народных комиссаров».

{201} То же случилось с великодержавными, шовинистическими настроениями и мыслями, которыми живет семья. Не выявлено достаточно выпукло, откуда у нее растет ненависть к петлюровцам и ко всему украинскому. У автора пьесы этот шовинизм выражен в утрировке отрицательных сторон националистического украинского движения. Сцена в штабе петлюровцев тем и плоха, что она надуманна, тенденциозна, а потому и фальшива. Но и этой сцены недостаточно для объяснения ненависти Турбиных к петлюровцам.

Но есть ли в таком случае что-нибудь положительное в пьесе для русского искусства?

Есть, по нашему мнению. Это — удачное использование массовых сцен пьесы. Такие картины, как бунт юнкеров и офицеров, а потом бегство их, до сих пор не имели места в академическом театре. А быстрая смена событий, беспрерывное движение на сцене, короткая фраза вместо длинных диалогов, вместо «разговоров двух» — это разве не выигрыш для искусства?

Ведь если первый и последний акты с гитарой, песнями и чаепитием с возлиянием еще напоминают чеховский театр, то остальные картины его окончательно ниспровергают. От академичности Художественного театра мало что остается, и в этом с точки зрения современности несомненный плюс для театрального искусства.

Художественный театр *форму современной пьесы нащупал* и дал ей право гражданства на своей сцене — остается ему лишь наполнить эту форму содержанием, близким не нэпманам и последним могиканам дворянства, но тому народу, который, по словам Турбина, отвернулся от белых и их идеологии.

Народ, отвернувшись от «белых», «желтых», «зеленых», повернулся лицом к красным. Необходимо поэтому и Художественному театру стать наконец лицом к советской идеологии и к требованиям советской общественности, к сценическому отображению доподлинной, не вымышленной истории гражданской войны за власть советов.

*От редакции*: Придавая большое значение широкому обсуждению с различных точек зрения пьесы, имеющей большое общественное значение, редакция помещает отзыв товарища Старика о «Днях Турбиных» и приглашает товарищей, видевших эту постановку, высказать свое мнение на страницах нашей газеты.

## 6. Эм. Бескин За год «Жизнь искусства», Л., 1927, № 2

Что дал истекший год в области московского театра? Какое наследие оставил он наступившему? <…>[[368]](#endnote-365)

Размах нашей эпохи слишком грандиозен по масштабу и слишком полярен всему старому по существу, чтобы в области искусства ограничиться реформой, продвижкой, «заплатой на ветхом рубище». Старая форма могла эволюционировать, могла приспособляться, доколе основа ее социальной выразительности не {202} менялась, доколе ее базовым резонатором оставались индивидуализм и частная собственность. Когда же нанесен удар и по этому корню вещей, старая форма не может снести груза нового содержания. Здесь уже и в области искусства несть спасения в реформе. Здесь уж начинает говорить и действовать революция. В этом — разница между центром и левым фронтом.

Старые косные твердыни искусства поддались к середине и заимствовали у левого фронта то, что было у него попутнического, компромиссного. То, что он сам на ходу заимствовал частью у своих футуристических соседей, частью в левых течениях западноевропейского искусства. Смешно было бы отрицать влияние левого фронта. Нет буквально ни одного театра, где бы его влияние не сказалось, где бы левые приемы не отштамповались уже даже в те или иные трафареты. На этом штампе центр пока и стабилизируется, пытаясь понемножку оттягивать его к «воспоминаниям молодости». Реалистическая конструкция постепенно превращается в грузную натуралистическую установку, от которой впору завопить о павильоне и кулисной живописи; динамический действенный грим возвращается к честному психологизму, лейфертовскому намазу[[369]](#endnote-366); сценическая форма — к скучному бытовизму ахрровского толка[[370]](#endnote-367) и так далее, и так далее.

Наиболее откатился назад Художественный театр. Это сейчас — определенно правое крыло, чрез старую форму утверждающее и старую социальную выразительность этой формы. Одно с другим неразрывно связано. Одно другое предопределяет.

Мы видели, как во власти старой романтики, старого театра, старых приемов и старых форм театр в «Днях Турбиных» не сумел преодолеть мещанской идеологии чеховских эпигонов. Мы видели в этом спектакле молодежь, которая отлично усвоила старое, которая не уступит «старикам», но которая в дряхлеющих ритмах такого в свое время высокого мастерства не уловит, конечно, сегодняшней динамики, ибо это — мастерство вчерашнего дня. Кассовый успех близорук. Сила инерции такого организма, как Художественный театр, велика. Надо смотреть в корень вещей. От «сегодня» не убежишь ни под сень струй классической трагедии («Прометей» и «Отелло»), ни к отзвучавшему бичу сатиры «Свадьбы Фигаро»[[371]](#endnote-368). Это — путь, опасный прежде всего для самого театра.

Мы наблюдаем сейчас как будто бы странное на первый взгляд явление. Малый театр, театр гораздо старше Художественного, определенно обгоняет его в равнении на современность, на сегодняшний день. В то время как Малый театр ставит «Любовь Яровую», спектакль, который после «Лево руля»[[372]](#endnote-369) на этой же сцене определяет уже курс, решительный сдвиг, Художественный всем грузом своего корпуса поворачивается к старой натуралистической бытописи и к соответствующему ей репертуару — будь это уютно-пацифический и архипавильонный спектакль «Продавцов славы» или идеологически-патриархальное, а по форме эклектически-импрессионистское «Горячее сердце».

В порядке художественно-социологического анализа этому можно найти, конечно, и объективные основания.

Старый Малый театр, по существу, умер. Его уже нет. Заветы Щепкина {203} и даже Островского давно уже — пустые декламационные формулы, целиком принадлежащие истории и не имеющие живого содержания. Держаться за них — означало бы попросту похоронить Малый театр и физически. Ни от дворянско-феодального театра с его стилем и репертуаром, ни от театра Островского, театра замоскворецко-купеческой «весны», не осталось ничего.

Другое дело — Художественный театр. Это — театр еще живой переклички с создавшим его потребителем: буржуазно-демократической интеллигенцией, индустриальной плутократией, либеральной кафедрой Московского университета, родовито-мануфактурным особняком на Арбате[[373]](#endnote-370). Эти материально рухнувшие, но идеологически еще сохранившиеся связи и определяемые ими вкусы требуют органического преодоления и активной критики.

Таков — фон, таков — объективный ход вещей.

Но темп развития такого процесса и факты по руслу его течения определяются, конечно, живым воздействием живых людей. И если это живое воздействие помогло Малому театру решительно перестроиться и воскликнуть: «Да ведь король-то гол, традиции давно уже усохли до состояния мощей», то в Художественном театре мы видим обратный процесс, — процесс утверждения традиций.

Когда после постановки «Лизистраты» московская пресса писала о «пожаре вишневого сада», хитроумный Вл. Ив. Немирович-Данченко лукаво подмигнул в одном из газетных (или журнальных, не помню) интервью: «А земля-то осталась!» И слова его оказались вещими. «Лизистраты», той «Лизистраты», которая впервые посмела нарушить каноны старенького натуралистического правоверия Художественного театра хотя бы уступкой всего лишь навсего эстетическому экспрессионизму, — ее нет. Она изгнана[[374]](#endnote-371). За то на «оставшуюся землю» вновь осторожно пробрался «дядя Ваня» со своей «Зойкиной квартиркой», со своим уютом «кремовых штор», со своей классической библиотечкой-орестеей, со своими племянниками и племянницами Турбиными и даже с собственным парикмахером Евграфом[[375]](#endnote-372).

Такова схема, такова дуга слева направо. Таковы крайние точки, между которыми укладывается все внешнее разнообразие театральной Москвы за истекший год.

Все ясней и ясней становится, что понятие современного театра есть комплекс современной темы чрез соответственно вскрывающую ее форму. Этих моментов нельзя уже разрывать. Это не формальная, не эстетическая, а социологическая постановка вопроса. Нельзя думать, что достаточно посадить того же «дядю Ваню» за тот же самоварчик и дать ему лишь другую тему беседы за чайком, — чтобы пьеса стала современной.

Вот почему современная тематика еще не дает современного спектакля. Важно, как эта тема вскрыта. А вскрыть ее может, как я уже сказал, только соответствующая ей форма. Вот почему вопрос формы ставится сейчас в уровень с вопросом темы. Вот почему мы должны сейчас настойчиво говорить не только о современной теме, но и о современном спектакле в целом. Вот что мы должны твердо усвоить из урока минувшего театрального года.

## **{****204}** 7. Мих. Левидов Прогулка в прошлое. «У врат царства» К. Гамсуна. (Московский Художественный Академический театр) «Вечерняя Москва», 1927, 23 февраля

— Преданья старины глубокой…

О них можно вспоминать. Их можно рассказать горячо, талантливо. Но, конечно, нельзя вдохнуть в них новую жизнь, нельзя и пытаться превратить предания старины в песни современности.

Впрочем, этого и не хотел делать МХАТ Первый, возобновивший для Малой сцены постановку 1908, кажется, года[[376]](#endnote-373) гамсуновскую пьесу «У врат царства». Театр и не пытался каким-либо образом «подновить» свою постановку 18‑летней давности ни в смысле текста, ни в смысле внешнего оформления спектакля. Никаких попыток омоложения: тот же режиссер, те же декорации и тот же исполнитель центральной роли Ивара Карено — Качалов.

Это, таким образом, подлинная прогулка в прошлое.

Видишь ироническое лицо Гамсуна, когда-то властителя дум, двоюродного брата Чехова, дальнего родственника Достоевского, одного из немногих оставшихся в живых представителей этой большой когда-то семьи «честных европейцев», как говаривал Ницше… тот самый Ницше, «дерзкие», «революционные» речи которого вкладывает Гамсун в уста героя пьесы Карено — интеллигента, борющегося за свою внутреннюю свободу с силами мещанства…

Ах, отзвенели, отзвучали эти слова, и недаром этот артист умного и благородного таланта, Качалов, и заботится о внешней подаче этих слов, а не о выявлении внутреннего их смысла; недаром — не герой нынешний Карено Качалова, а чудак, на которого смотрим мы со снисходительной улыбкой; недаром подчеркивает Качалов тонко, с изящным юмором комические моменты роли, отделываясь условно-героической декламацией от ницшеанской философии Карено.

И прекрасными спутниками Качалова — по прогулке в прошлое — являются остальные исполнители гамсуновской пьесы. В особенности Еланская — Элина Карено. Эта молодая актриса впитала в себя долголетнюю мхатовскую культуру актеров, тайну нюанса, секрет полутона. И, по-видимому, так неразрывно связаны эти полутона и нюансы с четырьмя стенами декорации, с классическим павильоном.

Что же — совсем не жалко потратить на эту прогулку в прошлое три часа.

Но когда, когда же увидим мы бег в настоящее в стенах МХАТ Первого?

## **{****205}** 8. А. Луначарский Два спектакля[[377]](#footnote-6) «Заря Востока», Тифлис, 1927, 6 марта

Будем надеяться, что продолжение сезона даст нам вещи не менее интересные и волнующие общественное мнение, чем те, что даны началом сезона. Теперь выяснилось, что гвоздями этого начала сезона являются «Дни Турбиных» в Художественном театре и «Любовь Яровая» в Малом. Я уже писал об этих пьесах, об их социальном содержании и литературно-драматической форме, а также об их исполнении. Мне хочется теперь оценить социальное значение самого успеха этих пьес.

«Дни Турбиных» — социологически пьеса скользкая. Если брать за исходный пункт непримиримость по отношению к советской власти, то, по сравнению с такой позицией, спектакль этот по своему социальному содержанию должен быть определен как сменовеховский, как идущий по пути к признанию нового порядка и лояльному сотрудничеству с ним.

От вершин всякого рода белогвардейства и реакционного мещанства спектакль выразительно отмежевывается. Он приемлет — правда, несколько формально и внешне — новый революционный порядок; но он настаивает в то же время на благородстве, преданности (хотя и связанных с политической ошибкой, может быть, даже политическим недомыслием) многих интеллигентов, служивших в рядах белой армии якобы не за страх, а за совесть. Этот мотив, обороняющий и «добрую память» некоторых элементов, павших или, во всяком случае, побежденных в великой гражданской войне, крайне возмутил многих; для других же он оказался чрезвычайно привлекательным, был воспринят с благодарностью.

Однако успех «Дней Турбиных» определился не этим моментом, хотя момент этот и играл известную роль. Гораздо большее значение имел мелкий элемент, проведенный в той же пьесе: это — любовь к мещанскому уюту. Многим вспомнилось сладкое время интеллигентски-мещанского житьишка. Сколько есть людей, которые и в нашем теперешнем восстановлении, в нашем дальнейшем строительстве прежде всего ищут возможности восстановить и дальше устроить непроглядно-мещанский комфорт! Рядом с достаточно остро выраженным политическим мотивом второй голос спектакля выводил мелодию какой-то забытой нами тривиальности, связанной с чувствицами живущих «за кремовыми занавесками».

Несмотря на то, что я спорил с особенно острыми врагами спектакля, конечно, я гораздо ближе к ним, чем к тем, которым он нравился безусловно. Я и сейчас полагаю, что само появление спектакля оказалось для нас полезным. Это, несомненно, определенный момент сдвига наиболее далеко от нас отстоящей части обывательской интеллигенции; так как он выявлен (у Булгакова есть несколько талантливых сцен) в разрезе осуждения старого мира, то в общем и целом для действительно внимательного и объективного наблюдателя весь этот спектакль как общественное явление был выражением известного прогресса.

{206} Быть может, больше, чем предыдущими внутренними элементами, привлек спектакль внимание московской публики прекрасным исполнением. И это неплохо. Театр силен, конечно, тогда, когда он дает пьесе наиболее совершенное и острое выражение. МХАТ Первый сделал это. Если благодаря художественности оформления он и усилил отрицательно оцениваемую нами тягу публики к этому спектаклю, то именно достоинствами игры он обеспечил видное место за ним как общественным явлением и, может быть, впервые заставил всю Москву говорить о театрально-художественном произведении с волнением, и при этом не как о зрелище, а как о куске жизни, как о связке тезисов.

Для нас, для тех, кто хочет, чтобы театр был организующим отражением жизни, и кто отнюдь не зарекается от борьбы элементов, входящих в нашу общественность, и на сцене театра самая острота общественных интересов, взволновавшихся вокруг «Дней Турбиных», была явлением отрадным.

И разве не правы были мы — так сказать, советские театральные оптимисты, — когда говорили, что наша общественность сумеет великолепно преломить все, что на первый взгляд может показаться чуть ли не разрушительным элементом в пьесе Булгакова?

Появлением на сцене Малого театра «Любови Яровой» и огромным успехом ее у московской публики все поставлено, как и надо было ожидать, на свое место. В самом деле: во враждебном нам лагере, частью и в заграничной прессе, старались петь песни о том, что‑де русский талантливый актер только тогда очнулся, почувствовал свою силу, вернулся к прежнему своему искусству, когда ему дали настоящую, правдивую пьесу — {207} пьесу, созвучную его собственным, подавленным советской властью, симпатиям. Эти злобные утверждения для меня не имели с самого начала никакой силы. Я вполне верю К. С. Станиславскому, когда он говорит, что МХАТ Первый был бы очень рад поставить чисто революционную пьесу, если бы она оказалась достаточно художественной.

Я считаю, что в постановке «Пугачевщины» Тренева было сделано посильное усилие именно в этом направлении, проявлено живое желание идти навстречу революции. Я знаю, что в МХАТ Первом если не все, то многие рассматривали «Дни Турбиных» как отклик театра на живую общественность и чрезвычайно удивились, когда то, что они принимали как описание сдачи интеллигенцией своих позиций перед железной силой большевизма, — вдруг приняли чуть ли не за контрабандой провезенную контрреволюцию. Я уверен, что артисты МХАТ Первого еще докажут полную свою {208} способность художественно выполнить художественно коммунистическую пьесу.

Но, тем не менее, внешний факт как будто говорил за то, что правы как наши заграничные недруги или собственные наши контрреволюционеры, так и левые наши рецензенты, которые рады поставить ненавистным академическим театрам всякое лыко в строку. <…>[[378]](#endnote-374)

Но обратимся теперь к публике. Один талантливый и наблюдательный, но насквозь буржуазный заграничный журналист писал, что достаточно было проявиться хотя бы малому душку протеста против советских трафаретов в «Днях Турбиных», как публика откликнулась на это с упоением.

Что говорить, есть у нас некоторое количество публики, которое побежало бы смотреть контрреволюционную пьесу. Мы не говорим, что сожгли все имеющиеся у нас плевелы или что нам удалось переродить в настоящих граждан значительное количество злопыхательствующих обывателей. К ним надо прибавить и тех, которые испокон века живут интересом к запрещенному плоду. Вокруг «Дней Турбиных» поднято столько цензурной пыли, что облака ее привлекли внимание обывателя. Любознательный иностранный журналист пытался сказать этим, что большая московская публика революционной пьесой интересоваться не может. Не существует-де контакта между большою московской публикой и тем, что по приказу правительства дается в театрах.

Конечно, над этим можно только смеяться, и мы можем привести множество доказательств полной нелепости этой формулы во всех ее частях. Но наилучшим доказательством является все-таки «Любовь Яровая». Мы знаем хорошо социальный состав публики, бывающей на премьерах. Конечно, она далеко не рабочая, далеко не коммунистическая. Хотя рабочие и коммунисты на премьерах бывают, но, конечно, в небольшом количестве.

Я сам почувствовал удивление, когда увидел энтузиазм этой смешанной публики, выросший в конце до того, что занавес был поднят 6 или 7 раз после триумфальной сцены победы революции. Я вовсе не понял это как доказательство определенного политического настроения премьерной залы. Ничуть. Я понял только, что ее политические антипатии сейчас стали уже не существенны, что и ярко советская пьеса, если она сыграна художественно, затрагивает в ней какие-то струны и вызывает все признаки самого несомненного восхищения. Но ведь это премьерный зал. А большая публика? Примесь партийных людей, комсомольцев, рабочих в этой большой публике Малого театра значительна, но, пожалуй, надо признать, что доминируют все-таки служащие всякого рода. И вот эта публика, являющаяся, в конце концов, типичной для Москвы, та, которая окажется перед тобой, если ты черпнешь ее в любом месте, то, что называется в Англии «человек с улицы», устроила «Любови Яровой» небывалый успех. Пьеса эта идет по 4 раза в неделю. Она каждый раз собирает полный зал, дает аншлаги, она часто требует приставки 30 – 50 мест. Ее успех пока, даже в смысле сбора, ни малейшим образом не клонится к упадку. Многие актеры Малого театра с гордостью и вместе с тем с досадой говорят, что прекратились почти все остальные пьесы, что артистам, не занятым в «Любови Яровой», нечего делать, и так далее.

Какие еще доказательства нужны тому, что публика совсем не против революционных пьес? Конечно, она против скучных пьес, конечно, она против {209} детски построенных пьес, конечно, она против замысловатых, трудных для усвоения пьес, конечно, она против поверхностных трафаретов, реляций о благополучии, плакатной агитки. Но революционные пьесы, оказывается, уже имеют свою абсолютно массовую и глубоко восторженную публику.

Да, мы имеем в Москве превосходный инструмент — наш театр, при этом, конечно, не только академический. Мы имеем чуткую, ожидающую нового театра публику, и мы имеем растущую драматургию коммунистов и попутчиков. Все это открывает перед нами глубоко отрадные перспективы в области театра.

## 9. С. Марголин Молодняк МХАТ первого «Новый зритель», М., 1927, № 13

*«Процессы актерского творчества остаются в своих природных, естественных основах теми же для новых поколений, какими они были для старых»*.

К. С. Станиславский

Звонкий хоровод «Зеленого кольца»[[379]](#endnote-375) разомкнулся, превратившись в актерскую смену Московского Художественного театра.

Дозрев до юности, он встретился на сцене со старой гвардией МХАТ, как достигшие совершеннолетия внуки со своими дедами после разлуки.

Теперь «хоровод» играет в ее окружении, — центральные роли в «Горе от ума», «Горячем сердце», «Николае I», «Продавцах славы», в пьесе Гамсуна «У царских врат», даже в долголетнем «Царе Федоре Иоанновиче».

Театр старается влить молодую кровь своей смены в старые постановки.

Но спектакли от этого не перерождаются, требуя коренной ломки и нового истолкования.

Между «дедами» и «внуками» еще нет существенного антагонизма.

Унаследовав сценическую культуру своего мастера, молодняк МХАТ, однако, оказался в отрыве от сдвигов нашего времени.

У него бурные чувства и *старые мысли*. Артистическая душа и *вчерашнее мироощущение*.

«Дни Турбиных» сделались, пока, — его единственным спектаклем.

Станиславский играл, кажется, 20 лет назад с трогательной любовью к своему образу — полковника Вершинина. Его «внукам» было суждено сыграть роли вершининских детей: Алеши, Николки и Леночки Турбиных, отброшенных волною революции по ту сторону ее баррикад.

Смена увлеклась Турбиными так же, как некогда увлекался Вершининым Станиславский.

Герои М. Булгакова стали для них не только персонажами, но и родственниками героя А. Чехова.

В порыве юного великодушия смена простила им все, даже то, что они противодействовали революции.

{210} Роли защитников булгаковских людей оказались им ближе, чем роли прокуроров. Процесс оправдания поглотил логику мысли. Чувство критики изменило им окончательно. Смена МХАТ вживалась во внутренний мир опустошенных потомков чеховского полковника, не осуждая их.

Вершинин еще мечтал о прекрасной жизни хотя бы через 200 – 300 лет на нашей угрюмой земле. Турбины уже ни о чем не мечтают.

Вскрывающиеся здесь внутренние противоречия убивают общественное чутье.

Смена МХАТ, конечно, приобщается к современности, но она не погружается в нее с головой, не живет в ней всей полнотой ее событий.

Переоценивает свои вехи, не изжив еще в себе своей старой психологии. Ищет ощупью новые пути, но без достаточной смелости. Овладевает лучшими ролями «стариков», но не ведет их вперед.

Смена МХАТ на перепутье. В сомнениях и испытаниях.

В ней больше робости, чем энтузиазма. Эволюцию на театре она пока предпочитает революции.

### \* \* \*

Мы не обещаем в этом кратком очерке охарактеризовать эту смену так полно, как она этого заслуживает. Очерк лишь пролог к этюду.

Оставляя пока в стороне оценку ее режиссеров: Судакова и Вершилова, мы набросаем лишь беглые эскизы некоторых ее актрис и актеров.

Тарасова — играет роли своих «бабушек»: Книппер и Кореневой; Наталию Дмитриевну — в «Горе от ума» и Соню — в «Дяде Ване». «Я верю, я верю, что небо будет в алмазах», — молится ее Соня. Нежно, душевно мягко, артистично играет молодая актриса женщин и девушек, о которых современность {211} совсем бы забыла, если бы не увидала их вдруг на сцене МХАТ.

Молчанова в «Продавцах славы» и Степанова в той же пьесе, в ролях Софьи («Горе от ума»), княжны Милославской («Царь Федор Иоаннович»), Мери («Битва жизни»), княжны Голицыной («Николай I») — кажутся актрисами драматической напряженности. У Молчановой — склонность к мелодраме. У Степановой — к драме и трагедии. Молчанова — трогательнее, Степанова — строже. Молчанова — лиричнее, Степанова — героичнее.

У Андровской и Бендиной[[380]](#endnote-376) — звонкий юмор, неистощимая жизнерадостность, сверкающие из всего их существа в роли Лизы («Горе от ума»).

Соколова[[381]](#endnote-377) — комедийная актриса. Ее образы полнокровны и обаятельны. В ее распоряжении сочные и теплые краски, которыми она умело пользуется. На малой сцене — это игривая, остроумная, своенравная Елизавета Петровна. На большой — «уютная мещаночка» Леночка Турбина, по-своему ощущающая «героическое», по-своему цепко вгрызающаяся в жизнь.

Еланская играет Софью в «Горе от ума», Парашу в «Горячем сердце» и Элен Карено в «У царских врат». Для Параши у Еланской не хватает размаха и шири. В образе Элен Карено — Еланская находит себя, оправдывая свое амплуа инженю-драматик.

Прудкина мы знаем в ролях Чацкого и адъютанта Шервинского («Дни Турбиных»), после ряда ролей в бывшей Второй студии. Он всегда обдает зрителя буйным темпераментом, непосредственностью, юмором, а его образы кажутся забияками, «бретерами».

Больше кого бы то из молодежи МХАТ этот актер подошел к современности.

Завадский, изменив «Принцессе Турандот», сыграл здесь пока Чацкого {212} и князя Трубецкого («Николай I»). Это мастер, для которого роль — графический рисунок четких линий, едва уловимых оттенков и нюансов.

Люди, как он их изображает, — чисты духом. Это лирики и мечтатели. Кажется, что сцена для Завадского — мансарда, в которой он пытливо работает, как поэт, над образом и словом и, как художник, над их оформлением.

Хмелев — наиболее разнообразный актер из всего состава молодняка. Старый, ворчливый сторож в «Горячем сердце», сухой и властный князь Ушаков в «Елизавете Петровне», сосредоточенный и всегда серьезный Алеша Турбин, предпочитающий смерть позору, ограниченный, но стойкий, лишенный перспектив и глухой к революции, но честный каждым своим помыслом. Чудесный талант, скупой в своих сценических средствах и глубокий в своих актерских достижениях.

Станицын — интересен как характерный актер. Надолго запоминающийся немецкий генерал в «Днях Турбиных», и плотоядный, пошловатый редактор Бондезен в пьесе «У царских врат».

Баталова — мы давно уже не видали и с тем большим нетерпением ждем его выступления в роли Фигаро.

Орлов[[382]](#endnote-378) — мистер Уорден («Битва жизни»), Анри («Продавцы славы»), Гаврюшка («Горячее сердце»), князь Шаховской («Царь Федор Иоаннович») — актер богатого нутра. Роли любовников ему даются труднее, чем роли характерных героев. Он еще сценически неуклюж и мешковат, но в нем таится сила актера народной трагедии.

Яншин — кажется, последний внук Станиславского, забавный, лукавый и простодушный, ласковый, шаловливый «кузен Ларион». Глядя на него в «Днях Турбиных», почему-то воображаешь, что вот таким, именно таким — 25 лет назад — был И. М. Москвин.

### \* \* \*

Как много обещающих и уже созревших сценических мастеров в этой смене. И сколько талантливо сыгранных ролей!

Но еще пока ни одного образа, близкого нам по духу и крови современника или современницы.

## 10. Микаэло <С. А. Марголин> «Женитьба Фигаро» в Московском Художественном театре «Программы государственных академических театров», М., 1927, № 19

### 1

К комедии Бомарше Московский Художественный театр подходит с тем же эпическим объективизмом, как он это делал, когда ставил комедии Гольдони, Островского или Тургенева, стараясь реалистическими деталями воссоздать стиль эпохи своего автора, его крепко сколоченный быт.

Художник становится ближайшим и непременным сотрудником режиссера, в его задание прежде всего входит унести актера и зрителя в реальнейшие будни того или другого времени, построить или расписать такие самые комнаты и дома, сделать такие самые вещи и костюмы, какие были в {213} дни тех или иных персонажей. С мельчайшими подробностями их типовых особенностей.

Александр Бенуа, как известно, удачно передал стиль Италии XVIII века в спектакле «Хозяйка гостиницы». М. В. Добужинский не менее удачно воссоздал стиль русской усадьбы 40‑х годов в спектакле «Месяц в деревне»[[383]](#endnote-379).

С тех пор прошло никак не менее 15 лет.

МХАТ за этот срок многое испробовал в путях сценического творчества и еще больше испытал.

Его «Каин» говорил об устремлении к скульптурной монументальности и сценическому лаконизму.

Его «Ревизор» (последняя редакция) и постановка «Горячего сердца» свидетельствовали о новых намерениях, о театрализации бытовой комедии и подаче ее сквозь призму гротескно-буффонных масок.

«Женитьба Фигаро» возвращает нас к «историко-бытовому методу».

Александр Головин[[384]](#endnote-380) превращает пространство вращающейся сцены МХАТ в интерьеры старинного испанского замка и в замковский парк с беседками и фонтанами под Севильей.

Вся сцена погружается в XVIII век. Мы присутствуем при ее прорыве в это отдаленное прошлое, когда любовь и ревность оказывались стержнем бытия.

Правда, постановка «Женитьбы Фигаро» счастливо избегает натурализма, заменяя его театральным реализмом.

Пестрые и яркие полосы, отделяющие интерьеры, обрывок театрального занавеса, замыкающий один из углов двора замка, обвитого плющом и виноградом, подбор тканей и красок подчеркивают театральность спектакля. Но эта театральность — элегического, или даже идиллического, характера. Она слишком бесстрастна.

Театр как бы прячет свою мысль по поводу комедии Бомарше под пышным прикрытием щедрой театральной живописи Головина и избавляется от необходимости известного внутреннего субъективизма за счет эстетического размаха своей внешней композиции.

Бомарше осмеивал аристократию и сочувствовал революционной, благодаря соотношению социальных сил того времени, буржуазии, углубляя свою иронию к одной и бурно симпатизируя другой. Весь смысл его комедии концентрировался в сатирической заостренности, в желании показать аристократию в наиболее нелепых и смешных положениях.

Севилья для Бомарше, конечно, только отвод от парижской цензуры, которой полагалось упустить, что действие происходит в предместье Парижа, а объектом неумолимой издевки является французское дворянство.

МХАТ отказался от мысли ставить сатиру для того, чтобы поставить феерическое зрелище, в котором тонут хлесткие реплики и едкие слова Фигаро о счастливых тунеядцах от рождения, о дипломатах и цензорах, разбросанные в разных местах текста.

Режиссер слишком ценит композицию «волшебного парка» в лунную ночь, чтобы принести ее в жертву, хотя бы только последнему монологу Фигаро.

Бомарше дает МХАТ только повод преподнести еще одну эру давно умчавшейся жизни в некоем отдаленном месте земли с беспристрастной честностью историка, отражающего, как зеркало, одинаково «прямолинейно» все, что только проходит перед полем его зрения.

Но ведь театр иногда только тем и интересен и значителен, что он дает оптическую игру своих изменчивых зеркал и показывает субъективные отражения.

### **{****214}** 2

Постановка «Женитьбы Фигаро» настойчиво требует описания своих тонко угаданных, еще тоньше изученных деталей.

Весь спектакль как бы принадлежит этим деталям.

Вот паж Керубино (Комиссаров)[[385]](#endnote-381) показывает свою голову из крахмальных юбок. Его прячут одновременно с графом в дамском белье. Он целует перила лестницы в знак того, что готов расцеловать Сюзанну, графиню и еще тысячу женщин. Он играет с Сюзанной, как котенок с мышью, забираясь на стол, когда она укрывается от его неумеренных и шаловливых объятий.

Разве все это не блестящие детали в обрисовке Керубино?

Конечно, да! Никогда еще ни в одном театре не умели так метко изобразить этого пажа лирической любви и страсти нежной.

Вот графиня (Сластенина)[[386]](#endnote-382) в момент объяснения с графом скрывает букетом пунцовых роз — краску своего смущенного лица.

Разве это не тонко?

Вот граф атакует Сюзанну, через дверь своей комнаты ловя губами ускользающую от него руку.

Разве это не художественный штрих?

Разве не интересны — обряд молитвы в суде, четыре судейские головы в белых париках у барьера и эти буффонные восклицания нашедших друг в друге отца, мать и сына: «Мама!.. Мама! Папа! Папа!.. Сын! Сын!..»?

Разве не наивны все эти музыканты, усаживающиеся со своими медными трубами на ступеньки лестницы у пиршественных столов во дворе замка?

Разве не жизнерадостны и не театральны все эти песни, куплеты, пляски и гармонизированные Р. Глиэром народные испанские мелодии крестьян и крестьянок в обряде отказа сеньора от «права первой ночи» в сцене обручения Сюзанны и Фигаро?

Разве не пленительна в своей народности финальная процессия «вассалов» с факелами в руках, их привалы для куплетов, их карнавальный праздник в лунную ночь, разрешающую недоразумения комедии?

Режиссерские приемы постановки столь же изящны и артистичны, как и искусство художника А. Головина, не забывшего ни о картонках на гардеробном шкафу, ни о бронзовых часах и изысканных подсвечниках со свечами, об ажурных узорах на ширмах графини.

### 3

Но только вот что хочется по поводу всего этого высказать.

Да, все интерьеры «Женитьбы Фигаро» — действительно прекрасны, все линии парка очаровательны, все эти костюмы — восхитительны.

Страусовые перья, ленты, фижмы, кринолины нескольких платьев графини, парадный кринолин Марселины с затейливой росписью, утренний, охотничий, вечерний, и еще, и еще… костюмы графа — в наши жестко-скупые дни всяческих «Мосшвей» — решительно, кружат нам голову.

Вкус постановки нас опьяняет.

Версальская роскошь парка Альмавивы, после скромнейших сквериков комхоза, невольно волнуют, вызывая искренние овации.

Но ведь уберите всю эту, так сказать, материальную культуру, и у спектакля не обнаружится никакой внутренней сущности.

«Женитьба Фигаро» не сыграна.

Щедрое оформление прикрывает немощность сценической игры центральных персонажей.

Баталов застенчиво улыбается, произнося вскользь текст Фигаро.

Завадский чудесно носит замечательные костюмы, стройно гарцует, исполняя скорей служебную роль для искусства А. Головина и Н. П. Ламановой[[387]](#endnote-383), чем актуальную для сценического действия. Его Альмавива ни влюбчив, ни ревнив, ни пылок, ни стремителен, ни комичен.

Этот герой присутствует отсутствуя и отсутствует присутствуя. Это ни горячо ни холодно. Только величаво красиво… как и все окружающее.

Сластенина — графиня утопает в «костюмерии». Ее проделки и проказы куда менее затейливы, игра куда менее жизнерадостна, и фразы роли менее чеканны, чем у автора.

Андровская — Сюзанна — весела, проворна, пытлива, плутовата.

Лучшее в спектакле все то, что в нем от буффонности.

Живописна Марселина Соколовской, со своим сочным, густым юмором произносящая под смех всего зрительного зала: «Я хочу выйти замуж».

Садовник Антонио Яншина — пьяница и философ, смышленый плут, продувная бестия. Молодой актер, только недавно блеснувший в роли простака Иллариона в «Днях Трубиных», — теперь неожиданно для всех играет роль комического старика. И играет — превосходно.

Фаншетта Бендиной — неугомонный бесенок, беспечно передразнивающий смешные повадки Бартоло, резвящаяся и хохочущая до упаду.

Бледнее сыграны роли судьи Бридуазона {215} Тархановым, севильского врача Бартоло Лужским и учителя музыки Базиля Подгорным.

### 4

Романтика любви увлекла МХАТ сильнее определяющихся здесь социальных антагонизмов.

Театр заменил Бомарше, ядовитого памфлетиста Бомарше — «Кавалером Франции»! В подобной интерпретации, естественно, не к чему наделять образы Альмавивы и графини сатирическими чертами.

Постановка ставит перед нами во всей своей сложности вопрос о классическом репертуаре на современной сцене.

Мы слишком бедны современным репертуаром, чтобы опираться всецело на него.

И в то же время слишком богаты шедеврами мировой драматургии, чтобы отказываться от их надлежащего использования.

Весь вопрос, конечно, в подходе к классическому произведению на театре и методах его сценического осуществления.

Подход К. С. Станиславского к «Женитьбе Фигаро» продиктован его сценическим мышлением. Мы не претендуем на то, чтобы внушать МХАТ чуждое его вождю истолкование комедии Бомарше.

Но мы вправе были бы ожидать, после смелых шагов К. С. Станиславского в «Ревизоре» и в «Горячем сердце» — дальнейшего продвижения вперед.

Оценивая высокое мастерство «Женитьбы Фигаро», мы в корне оспариваем замысел постановки и, соответственно с этим, игру большинства ее актеров.

## **{****216}** 11. Садко <В. И. Блюм> Бомарше и МХАТ первый «Жизнь искусства», Л., 1927, № 19

В истекающем сезоне МХАТ Первый движется «назад к…» с постепенностью, внушающей опасение за физическое благополучие этого престарелого теаорганизма. После белогвардейских «Дней Турбиных» — неудачное возобновление размягченной пьесы Гамсуна, после «Врат царства» — теперь показали (после двухлетней работы!) *реакционнейший* во всех отношениях спектакль — «Безумный день, или Женитьба Фигаро». <…>[[388]](#endnote-384)

У нас о «Женитьбе Фигаро» и ее революционной репутации вспомнили после революции — и стали ставить с сильным нажимом и на социально-политическое содержание пьесы. Во всяком случае, как общее правило, в постановках более или менее противопоставлялись друг другу два класса и «господам» от революционных режиссеров не было никакой пощады…[[389]](#endnote-385)

Но подошел к Бомарше Художественный театр — и от революционности «Женитьбы Фигаро» (даже в той дозе, какая была привита ей автором) остались рожки да ножки. «Кто сказал, что в пьесе есть какой-то бунт? Ничего подобного! Идеальная классовая гармония. Посмотрите, какие веселые, изящные, барелюбивые пейзане! Какие симпатичные, гуманные и шаловливые господа! Отношения между классами? Самые братские — совсем как в любой… оперетке». И когда в финале спектакля толпа дворовой челяди и крепостных крестьян смешивается с кучкой сеньоров в общей пляске, зритель готов поверить, что это так «несущественно», что вот одни — «графья и князья», а другие — «мужики»: на земле мир и в человецех благоволение!..

Нечего говорить, что эта сверхбарская установка ставит на голову «Женитьбу Фигаро», обесценивает ее исторический смысл, вытравляет всякое содержание, превращает ее в ювелирную игрушку и тем самым определенным клином врезывает спектакль в нашу современность. Правда, МХАТ заставляет Фигаро пролепетать в лицо графу отсебятину о «счете, который со временем им представит народ», — но эта неожиданная реплика никого не обманет!..

Как и в любом порядочном спектакле, режиссура (в лице Телешевой и Вершилова[[390]](#endnote-386) или Станиславского — это не важно) делает ставку на обстановочность и пышность. Не пожалели красок и холста на воспроизведение мироискуснических упражнений Головина, — и ошарашенный обыватель, увидав в последней декорации луну из просмоленной бумаги, так напоминающую ему любимый «пейзаж» из собственного альбома открыток, разражается восторженными аплодисментами.

Этот спектакль, запечатленный какой-то «стариковской» созерцательностью и бесцельным «эстетизмом» блаженной памяти времен «Мира искусства», несмотря на внешнюю оживленность (нередко граничащую с хаотической суетливостью), плетется очень тяжеловесно — даже на ощущение благоговейно настроенного мхатовского зрителя. Последний явно скучает и придирается к каждому случаю, чтобы засмеяться или похлопать, {217} но в то же время он верит, что все это куда как «художественно»…

Фигаро играет «любимец экрана» Баталов. Он изрядно тяжеловесен, роль ведет на коротком жесте, на улыбке, открывающей ряд «негритянских» зубов, и остановившихся глазах — всего этого, может быть, и достаточно для киношки, но безмерно мало для театра — да еще для такой роли. Внешне изящный, но безжизненный Альмавива получился у Завадского: актер, помнится, ни разу не улыбнулся, ни разу не «вздохнул», — а ведь граф здесь любовными шашнями, а не государственными делами занимается! Неплохо натренирована (за два-то года!) Андровская на роль Сюзанны; но когда в ее исполнении натыкаешься наконец на изюминку, почему-то приходит на память благополучно путешествующая Бакланова. Для Керубино выбрали актера (Комисарова) с совершенно неподходящими для этой роли внешними данными, — если это трюк, то очень надуманный. Графиня — величавая дама, приближающаяся к бальзаковскому возрасту (Сластенина), — а между тем она ведь только три года назад была Розиной в «Севильском цирюльнике»… и так далее, и тому подобное.

Два отрадных момента в этом унылом спектакле: это — садовник Антонио (Яншин) и судья Бридуазон (Тарханов). Роль садовника, как известно, из «голубых» — ее обычно никто не замечает. Яншин заставил зрителя следить за собой — и оказалось, что это превесело; правда, молодой актер здесь немножко работает под Чехова, но это не беда… Исполнение Бридуазона обыкновенно интересно было тем, что актер добросовестно кривляется и заикается, а публика не смеется. Тарханов, наоборот, очень скуп на шаржированный жест, но целесообразным и выдержанным жестом, легкой, иногда чуть заметной интонацией создает незабывающуюся, выпуклую и насквозь комическую фигуру… К сожалению, эти роли — маленькие эпизоды в спектакле, миниатюрные оазисы в пустыне мхатовского Бомарше.

Полтораста лет этой пьесе. Не отлетел еще от нее «дух жив». Но, чтобы *оживить* «Женитьбу Фигаро», надо обладать секретом знания и распознавания «живой и мертвой воды». Этот секрет утерян МХАТ. Вот почему у них получился вместо спектакля, который, по Пушкину, должен производить эффект «шампанского бутылки» — засушенный и отпрепарированный по всем правилам искусства полуторастолетний *труп*.

## 12. Н. Волков Как поставлен «Фигаро» в МХАТ «Программы государственных академических театров», М., 1927, № 20

Спектакль «Женитьба Фигаро» Художественного театра уже вызвал в печати ряд возражений. Театру указывали, что в новой постановке этой когда-то революционной комедии он не заострил ту борьбу «сословий», которая заключена в тексте, и что противоположность Франции старого режима и Франции демократической на сцене исчезла. Отмечали и ярко выраженную декоративность, якобы противоречащую постановочным идеалам нашего {218} времени. Наконец, не оставили без внимания и чисто актерскую бледность исполнения отдельных ролей, благодаря чему замедляется общий темп спектакля и потускнел виртуозный блеск самой интриги. Многое здесь имеет свою убедительность, хотя на многое у театра найдутся, вероятно, веские возражения[[391]](#footnote-7). И если бы возник спор о Бомарше, он был бы, думается, чрезвычайно плодотворен. Но вне зависимости от этого спора важно остановиться на факте той большой театральной культуры, которая показана в «Фигаро» и автором постановки К. С. Станиславским, и художником А. Я. Головиным, и теми, кто сотрудничал вместе с ними в осуществлении общей формы спектакля. Поэтому тема «как поставлен “Фигаро” в МХАТ» — тема более описательная, чем критическая и кажется нам вполне уместной на страницах журнала, одной из своих задач ставящего освещение творческих процессов московских театров.

Работа К. С. Станиславского над «Фигаро», поскольку о ней можно судить из зрительного зала, имеет сложный постановочный план, осуществление которого велось в различных направлениях. <…>[[392]](#endnote-387)

Реалистический анализ пьесы повлек за собой далее и весь реалистический строй спектакля. То изобилие мизансцен, которое создал Станиславский, местами с исключительной остротой раскрывая текст, — имело основной целью создать для актеров такие естественные и правдоподобные положения, при которых каждый поступок действующего лица — воспринимался бы как жизненно возможный и оправданный. Опасность натурализма, однако, устранилась благодаря тому, что Станиславский потребовал от исполнителей передать в игре известную грациозность. Эта грациозность не надумана, она вполне вытекает из стиля Бомарше-драматурга скорее легкого и виртуозного, чем серьезного и глубокого, отразившего в своем творчестве больше упаднический блеск старого режима, чем рассвет новой Франции.

Не касаясь характера исполнения (это особый вопрос), отметим, что в раскрытии характеров многих персонажей — Станиславский дал много новых экспликаций. Чувственность Керубино, душевное здоровье Сюзанны, бойкость Фаншетты, материнство Марселины, «растерянность» Бридуазона, профессиональная гордость Антонио — все это получило свежее по своим деталям истолкование. И если спорным остается новый образ Фигаро, то, во всяком случае, было бы вполне правомерно отойти в истолковании этой сложной роли от изношенной традиции бойкого брадобрея. И тот, кто сумеет изменить угол зрения и взглянуть на «Женитьбу Фигаро» с точки зрения школы актера, — тот сразу увидит, как велик труд Станиславского как замечательного учителя сцены.

Участие А. Я. Головина выразилось в изготовлении эскизов всех зрелищных элементов спектакля, начиная от декорации и кончая всеми подробностями костюмов (к слову сказать — отлично выполненных Н. П. Ламановой).

Зная великолепное декоративное дарование мастера театральной живописи, легко было предвидеть, что и на этот раз Головин остается тем, что он есть, — декоратором прежде всего. Автор целого ряда блистательных спектаклей на бывшей Александринской и бывшей Мариинской сценах (Головин {219} в пору своего совместного сотрудничества с Мейерхольдом 1908 – 1919 гг.), выработал точные формулы условного спектакля. Если Бенуа стремится воскресить видения прошлых эпох в виде монументальных декораций — пейзажей или тонко написанных интерьеров, то Головин стремится так разукрасить сцену, чтобы у зрителя возникло ощущение праздничной природы театра, чтобы переливы то ярких, то серебристо-нежных красочных сочетаний, блеск и сияние света рождали бы почти физиологическое ощущение радости и подъема. При этом Головин живо ощущает особенности стиля той эпохи и того автора, для которого он готовит декоративную оправу. Его воображение — изначально романтично. Поэтому так и прекрасны его декоративные шедевры — «Кармен», «Каменный гость», «Маскарад», «Гроза» или «Орфей», «Дон Жуан». Наконец, в творчестве Головина получила свое глубокое разрешение и идея просцениума, тесно связанная с общим театропониманием художника.

В «Женитьбе Фигаро» Головин остался верен себе. Нарядные ламбрекены, портальная роспись явились той рамкой, в которой возникали различные комнаты, уголки и переходы замка. В их декоративном истолковании Головин сознательно или бессознательно, но почувствовал тот космополитизм, который определяет Бомарше — человека и писателя, в свое время в поисках авантюр изъездившего всю Европу. В декорациях «Фигаро» Головин слил черты Англии, Франции и Испании. Когда впервые появляется на сцене Альмавива в сиреневом кафтане — вам кажется, что это один из портретов Гейнсборо[[393]](#endnote-388), а когда раскрывается комната графа с английскими цветными гравюрами на стенах, то вам становится несомненно, что Головин стремился подчеркнуть не только будущее посланничество графа в Лондон, но и его англоманство. Спальня графини и парк с его аллеями, боскетами и павильонами передают пышность Версаля. Может быть, усиливая роскошь этих сцен, режиссер и художник имели намерение сделать Альмавиву как бы заместителем короля и тем указать ту мишень, куда метил Бомарше острие своей стрелы. Наконец, в «Фигаро» мы находим и Испанию, ту прекрасную головинскую Испанию, которую он впервые открыл в «Кармен»[[394]](#endnote-389). И едва ли не лучшей декорацией спектакля является этот белый дворик с куском синего неба: на этом дворике пляшет веселый и буйный свадебный танец крестьянская толпа. Особого анализа потребовали бы костюмы. Отметим лишь замечательное сочетание красных мантий судей и густой зелени стен в зале суда.

Мы коснулись лишь очень малого круга проблем новой постановки Художественного театра. Эта постановка, конечно, не делает эпоху, но будет ошибкой приписывать ей какое-то музейное значение. Несмотря на свою академическую строгость, она ясно ставит вопрос о ревизии «Женитьбы Фигаро» как пьесы, «на веру» включаемой в список пьес революционного значения. Может быть, как раз в этом по своей революционности «Фигаро» и наиболее выветрился, и здесь театру эпохи других революционных горизонтов меньше всего придется искать подходящего материала. Но «Фигаро» и до сих пор остается пьесой большой театральности и здорового демократизма. И если Художественный театр целиком не использовал этих «возможностей» пьесы, то он во многом расчистил путь к раскрытию того реализма Бомарше, который переживает наивные условности этой во многом уже устарелой пьесы.

## **{****220}** 13. Адр. Пиотровский Театр. «Дядя Ваня». (Гастроли Московского Художественного театра) «Красная газета», Л., 1927, 3 июня

Гастрольный спектакль «Дядя Ваня» и ожидался, и встречен был с величайшим и естественным волнением. Ведь если «Федором Иоанновичем» в свое время физически открылся Художественный театр, то ведь именно чеховские спектакли — «Чайка» и вслед за нею «Дядя Ваня» — некогда подняли молодой, любительский театр на волну всенародного признания. Именно в них — сердце Художественного театра, именно они совершенно небывалым в нашей театральной истории совпадением волеустремлений драматурга, актеров и зрительного зала создали, как писал после премьеры «Дяди Вани» сам Чехов, «лучшие страницы той книги, какая будет когда-либо написана о русском театре». Десятилетиями волнения, тоска, надежды, отчаяние земской и городской интеллигенции, студенческой и радикальной молодежи собирались и сталкивались вокруг этого «спектакля сердцевины русских будней».

Спектакль этот — «настоящий исторический памятник недавней общественности». И это — несравненный исторический памятник искусства театра. Пусть на протяжении 28 лет и 300 представлений он изменялся во многих частях своих, но ведь это же то самое стрекотанье сверчков, ветер, колеблющий занавеску, и те самые десятисекундные паузы, которые когда-то стали боевым лозунгом театральной реформы, театрального реализма. Ведь это паденье Сони на колени перед отцом — то самое, которое вызвало когда-то упрек Чехова в мелодраматизме. И, что гораздо важнее всего, эти актеры, среди них прежде всего сам создатель школы, изумительнейший, тончайший и человечнейший Станиславский — Астров, они те самые, что начали и осуществили театральную реформу, и они каждым отрезком детальнейше расчлененной роли, каждым куском сцепленного диалога вновь и вновь воочию истолковывают ту самую театральную «систему» Художественного театра, которая за протекшую четверть века почти уже стала легендой, предметом разнообразнейших и часто столь произвольных научных и практических толкований, во имя которой создавались и разрушались театры и которую, конечно, могут раскрыть перед жадно любопытствующим зрителем только такие вот чудесно сохраненные спектакли, — пример «действительного» театрального академизма.

Было бы неправильно поэтому, да и невозможно, претендовать на то, чтобы эта ветхая повесть о мечтателях и чудаках, погибающих в уездной глуши, как-либо непосредственно воспринималась аудиторией (слишком уж далеко отодвинулась аудитория за эти три десятилетия), и все же смысл вчерашнего «Дяди Вани» далеко за пределами музея. Именно такими и только такими спектаклями ставится прямо и в упор пресловутый вопрос о «театральном наследии». Отвергаем ли мы его по неотъемлемому праву каждого {221} нового поколения отрицать и опровергать своих предшественников? Или же воспринимаем не как образец, конечно, но как зародыш неоспоримой и найденной художественной истины, которая сквозь суетню театральных манер и вкусовщины должна быть нами пронесена, раскрыта и усовершенствована? Нынешняя гастроль Художественного театра, эта грандиозная по масштабам демонстрация «системы» Станиславского, пришлась совсем впору, она требует переоценки очень многого вокруг нас, и еще трудно предвидеть, какие сдвиги в живом театре самой актуальной современности пойдут и распространятся от этих гастролей.

## 14. И. <псевдоним не раскрыт> Гастроли МХАТ. «Дядя Ваня» «Жизнь искусства», Л., 1927, № 25

Дом Чехова, как некогда был обозначен МХТ, наравне с Домом Мольера (Comédie Fransaise) и Домом Островского (Московский Малый театр), сыграл громадную, а в отношении «Чайки» и решающую роль в сценической интерпретации Чехова. МХТ сумел найти в писателе Чехове — театрального драматурга, дав тем самым сценическое раскрытие чеховского текста и ремарки. Это была громадная заслуга МХТ перед тем обществом, которое, как в зеркале, отражалось в произведениях Чехова, обществом того времени, когда живые Ивановы, дяди Вани, Вафли ходили и ездили по «матушке-России», а добрые Сони мечтали о том времени, когда им удастся «отдохнуть». Провинция, с ее «кружовенным вареньем», дремой вокруг «вишневых садов» и редкими выстрелами Ивановых и Войницких, отошла в область предания. Как исторический документ громадной важности и большого мастерства сохраняем мы «писателя» Чехова, но как театральный драматург с вытекающими отсюда всеми законными правами на сценическое оживление его героев Чехов ушел от нас в безвозвратное прошлое. Теперь драматургия Чехова — только музей, в котором так часто исторические раритеты современному писателю кажутся только чуждыми и наивными.

Задача, которую когда-то так блестяще разрешал МХТ, раскрыть и продвинуть драматурга Чехова в зрительный зал, для спектаклей сегодняшнего дня безнадежная задача. Однако в этот приезд МХТ привозит с собою один из характернейших образцов драматургии Чехова — «Дядю Ваню»: спектакль идет, и идет так, что о нем нельзя не говорить. Что же сейчас происходит на спектакле «Дяди Вани» в МХТ? Прямо противоположное тому, что ставилось в заслугу театру ранее: актеры МХТ закрывают своей игрой Чехова. Не затушевывают отдельные чуждые места для нас, не подкрашивают наивные сторонки; нет, просто — игра актера закрывает драматурга. Явно, что это не целевая задача МХТ — не показывать автора; это громадное театральное достижение — сосредоточивание почти без остатка всего внимания зрительного зала на игре самого актера. Может ли это быть {222} вообще задачей театра или нет, — мы не хотим уклоняться в этот большой вопрос в короткой рецензии, — мы только устанавливаем здесь соотношения: Чехов — МХТ — зритель.

«Дядя Ваня» из спектакля Дома Чехова для нас теперь перестроился в спектакль актера. Это подчеркивается еще тем, что монтировочная сторона сильно изменена и далеко не в пользу спектакля. Но тем не менее все сокращения и перепланировка лишний раз указывают, на чем основывается сейчас этот спектакль.

Из прошлых исполнителей, которые когда-то вскрывали Чехова, а ныне закрывают его своим мастерством, остались: Серебряков — Лужский, Войницкая — Раевская[[395]](#endnote-390), Войницкий — Вишневский и Астров — Станиславский. Они сохранили то концертное исполнение, которым всегда дышал этот спектакль, и если сейчас приходится говорить об МХТ, затрагивая главным образом формальные стороны его работы, то нельзя не отметить, что в них вскрывается целый ряд логически и технически построенных приемов. Для актерского молодняка спектакль «Дядя Ваня», несмотря на его почтенный возраст, продолжает служить художественным руководством по сценической логике, владению речью, обращению с вещью на сцене, а главным образом овладению зрительным залом. В этом отношении на первом месте и во весь рост встает К. С. Станиславский как артист, который настолько приковывает к себе внимание, что все сценическое оформление, если оно не нужно ему в эту минуту, просто никак не замечается.

К сожалению, вновь вошедшие в спектакль актеры не позволяют забыть прежних исполнителей в тех же ролях — Книппер, Самарову и Артема[[396]](#endnote-391), за исключением Тарасовой, которая целиком примыкает к основному концерту спектакля (не умаляя Сони — Лилиной) и показывая себя исключительно даровитой актрисой, тесно связанной со всеми основами и традициями мхатовской системы.

В результате: спектакль актера? — да; спектакль академического порядка — безусловно. Но в том, что в этом академизме есть свои ценности и имеется система этих ценностей, в этом и заключается ценность самого такого академизма для сегодняшнего театрального дня.

## 15. Э. Голлербах[[397]](#endnote-392) Театр. В стороне от модной «левизны». (Декорационное искусство МХАТ) «Красная газета», Л., 1927, 24 июня

В применении к передовым театрам понятие «декорации» в наше время устарело и недостаточно вместительно: внешнее оформление спектакля принадлежит ныне не столько художнику-живописцу, сколько художнику-конструктору, инженеру, скульптору, электротехнику. Однако в отношении МХАТ приходится говорить именно о *декорациях* (по преимуществу). Это обстоятельство, в связи с общепризнанным и непререкаемым авторитетом художественных руководителей МХАТ, лишний раз доказывает, что {223} произошедшая в театральном искусстве «переоценка ценностей» вовсе не является безусловной и окончательной. МХАТ невозможно «навязать» новаторство ради новаторства: в своей творческой работе театр этот чрезвычайно осторожен и осмотрителен. Эстетическое либеральничанье ему не свойственно, и он не бросится, в угоду модным течениям, в любую «левизну». Во все времена для МХАТ были приемлемы только те новшества, которые имели внутреннее оправдание.

Глубочайшая последовательность в работе и верность сценической правде, свойственной МХАТ, освобождают его от всяких упреков в «отсталости». Смешно было бы говорить о «рутинерстве» там, где есть такое высокое мастерство, такая продуманность игры, такая «найденность» каждой постановки.

При той слаженности и стройности работы, какая свойственна МХАТ, художник становится одним из колес единой машины: он нужен театру, как в машине нужна любая зубчатка, любой винт, но ему не приходится и мечтать о диктатуре.

— Один из постоянных и, кажется, старейших художников МХАТ — В. А. Симов может быть причислен к мастерам «передвижнического толка», и, тем не менее, к МХАТ не применима кличка «передвижничества» в обычном (отрицательном и грубоватом) смысле. Что же это значит? Это значит, что никакая «школа», будь то отжившая или, наоборот, процветающая, — не властна полонить МХАТ, ибо [он] представляет собою целостный и самостоятельно живущий художественный организм, вечно юную палестру[[398]](#endnote-393), деятельную лабораторию Искусства.

Постановка в сукнах такой пьесы, Как «Дядя Ваня» (шедшей прежде в Декорациях Симова), указывает на то, что МХАТ вовсе не считает для себя обязательным внешний «бытовизм». Сукна «ни к чему не обязывают», но для той же пьесы Чехова МХАТ едва ли решился бы применить футуристические формы, потому что последние уже весьма определенно обязывают к особым приемам игры.

— Основным принципом постановок МХАТ служит убеждение, что только та условность хороша и сценична, которая помогает артистам и спектаклю воссоздать жизнь человеческого духа в самой пьесе и в отдельных ее ролях. Что могли бы дать ультрасовременные трюки в такой постановке, как «Царь Федор»?

Пройдя в свое время через «мейнингенство», усвоив «вещность» этого направления, оценив мейнингенскую подлинность в аксессуарах, МХАТ принес русскому искусству высокую культуру на смену былой исторической безграмотности. Пусть продолжают обвинять театр в излишке натуралистических и музейных подробностей: они, эти подробности, служат в известных случаях неустранимым средством к вящей славе спектаклей. В «Царе Федоре» МХАТ сумел отойти от театрального шаблона старорусских пьес, от сусальной боярщины и показал настоящую несомненную Русь. Великолепие костюмов здесь не бутафорское, но самое подлинное, — здесь вещи «пахнут» историей. И не в одних вещах дело: замечательно умение ими пользоваться. К каждой сцене «Царя Федора» превосходна группировка красочных пятен и сочетание их с фоном.

«Синяя птица» (художник В. Е. Егоров[[399]](#endnote-394)) заставляет вспомнить, как заботливо обдумывалась пьеса, как согласовывалась постановка с Метерлинком[[400]](#endnote-395). «На дне» оживляет в памяти рассказ Станиславского о том, как он, Немирович-Данченко, Симов и {224} другие знакомились с Хитровым рынком, с бытом босяков.

Мы знаем, что в поисках внешнего образа актеры долго «блуждали», надевали на себя всевозможные одежды, обувь, толщинки, приклеивали носы, бороды, усы, надевали парики, шляпы в надежде уловить облик, голос, физически почувствовать самое тело изображаемого лица. В такой работе актеры становятся не только участниками, но и творцами внешнего оформления спектакля. И нет сомнения, что художник Симов в каком-нибудь другом театре преуспевал бы значительно меньше, чем в МХАТ, где существует взаимопомощь, своего рода круговая порука.

Из тех постановок, которые МХАТ привез в Ленинград, Симову принадлежит оформление пьес «У врат царства» и «На всякого мудреца довольно простоты», — постановки, в которых художник проявил себя многоопытным знатоком сцены.

Для спектакля «Николай I и декабристы» МХАТ выбрал Д. Н. Кардовского[[401]](#endnote-396), — и не ошибся в выборе: тонкое знание эпохи и чувства стиля, свойственные Кардовскому, обеспечили этой постановке удачу.

Привлечение к театру архитекторов, очень заметное за последнее десятилетие, наблюдается и в МХАТ: «Дама-невидимка» сделана архитектором И. Нивинским (автором декораций к «Турандот»), «В буре времен» — архитектором Щусевым (это — первая работа Щусева для МХАТ)[[402]](#endnote-397). К сожалению, технические условия сцены Большого драматического театра не соответствуют сценическим возможностям МХАТ в Москве; это относится и к освещению, и в особенности к устройству сцены: отсутствие вращающейся сцены не дало возможности показать «Женитьбу Фигаро».

Чтобы почувствовать, насколько МХАТ широк и терпим в своих исканиях, достаточно сопоставить имена А. Я. Головина и «архитектора» Рабиновича. Головиным были исполнены декорации к «Женитьбе Фигаро» (в будущем сезоне в его же декорациях пойдет «Отелло»), в декорациях Рабиновича пойдут «Растратчики» Катаева.

Можно сказать, что «ИЗО» в МХАТ стоит выше наскучившего деления на «правое» и «левое» искусство, как бы напоминая о трех простых истинах, провозглашенных Блоком[[403]](#endnote-398): «Никаких особенных искусств не имеется: не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать». Эти веселые истины здравого смысла могут пригодиться молодым работникам театра сейчас больше, чем когда-либо. За последние годы мы были свидетелями постановок, в которых художник выручал пьесу, «вывозил» спектакль. Шли смотреть на «конструкции», на трюки, а не на спектакль. В МХАТ такого положения вещей нет и быть не может. Все настолько связано и налажено в целом, что внимание зрителя никогда не поглощается одною внешностью спектакля, одним только зрелищем: МХАТ обращает к зрительному залу все средства театрального воздействия, объединенные в единую гармоничную систему.

И, какие бы перемены ни происходили на театральном фронте, МХАТ прекрасен своей всегдашней правдивостью и верностью искусству.

## **{****225}** 16. И. <псевдоним не раскрыт> Гастроли Художественного театра. «Горячее сердце» «Жизнь искусства», Л., 1927, № 26

Все спектакли основного ядра МХАТ, показанные во время текущих гастролей в Ленинграде до «Горячего сердца» (за исключением «Николая I»), — работы еще «довоенного» периода. Качественность таких спектаклей уже велика тем, что они сохранили в себе некие ценности и для сегодняшнего дня. «Горячее сердце» — премьера прошлого года, и это накладывает на театр определенные обязательства. Если ранее мы говорили о сохраненных и лучших традициях актерского мастерства, то постановка 1926 года должна неминуемо заговорить о тех тенденциях, которыми жил театр в 1926 году. Уходя со спектакля «Горячее сердце», нельзя сказать, что последние годы прошли совершенно мимо МХАТ и никак не коснулись его работы. Современность в театральном преломлении нашла себе место в этой постановке. Проникновение ее в театр, хотя и очень осторожное, степенными шагами, лишенное той буйной молодости и напористости, которые мы видим в наших революционных театрах, но все-таки проникновение театральной современности лежит отпечатком на многих частях этого спектакля. Оно главным образом сосредоточено на Хлынове — Москвине и на всем, что окружает Хлынова. Та хлыновщина, которую показал нам сейчас МХАТ, конечно, никогда не была бы театром сделана так в «довоенное» время. Достаточно указать только на многолетие[[404]](#endnote-399) Хлынова под бубен с изумительной пляской Москвина. В традиционное куражение Хлынова безусловно внесены целые гаммы современной сцены.

Наибольшим противостоянием продвижению театра в постановке является, конечно, художественное оформление спектакля[[405]](#endnote-400). Если первое и пятое действия можно еще как-то принять за желание разрешить чисто живописными приемами облик курослеповской монолитной тупости, грузности и давящей обстановки, то второе действие своей наивностью прямо мешает смотреть спектакль. В этом отношении необыкновенно двойственную роль сыграли декорации третьего действия. Сделанные по принципам театральной живописной техники самого начала нашего века, они в сочетании с лестницей и львами выглядели крайне «издевательски» и вполне гармонировали со всей хлыновщиной.

Все остальное в «Горячем сердце» лишний раз только подчеркнуло, что МХАТ для нас сейчас в подлинном значении и с большой буквы Театр Актера. В этом отношении трудно выделить кого-либо из общего и спаенного воедино состава исполнителей, впереди которого в данном спектакле все-таки хочется поставить И. М. Москвина с его редким умением владеть границами комического и исключительной выразительностью и выдержанностью сценического образа.

# **{****226}** Сезон 1927 – 1928

Суждения разных критиков о работах Художественного театра в сезоне 1927/28 года мало чем отличались друг от друга. Вл. И. Немирович-Данченко, вернувшийся в Москву из Америки в середине сезона, сразу отметил это. Сравнивая свои впечатления о деятельности рецензентов до своего отъезда в 1925 году и теперь, он говорил о проявлении ими «большего единодушия в своих оценках» и сомневался, «есть ли необходимость в таком единодушии» («Современный театр», 1928, № 12).

Однако все это явилось неспроста и было следствием руководящих указаний. В открывшемся вместе с театральным сезоном новом еженедельнике «Современный театр» говорилось, что критикам «всегда следует помнить» общую задачу — «следить за выполнением решений, принятых партией в области теа-политики» (1927, № 14). По отношению к академическим театрам политика эта заключалась в том, что «старый театр есть театр, способный к развитию». В связи с этим высказано замечание: «Большие задачи и большая ответственность падает на теа-критику», некоторая часть которой продолжает до сих пор «плевать на старый театр» (Там же).

На диспутах, состоявшихся в декабре 1927 года в клубе «Правдист» и в Доме Печати, «левые» критики были названы «мифическими» и даже ощутили себя «в положении тех, кого травят» («Новый зритель», 1927, № 51). Ожидаемых горячих боев между дотоле различными флангами театральной критики не произошло, так как на обсуждение постановки «Бронепоезд 14‑69» во МХАТ из отрицавших ее явился лишь Э. М. Бескин. Он отстаивал одну правду в оценке данного спектакля — «классовую», а режиссер И. Я. Судаков другую — «психологическую» («Вечерняя Москва», 1927, 13 декабря).

П. А. Марков считал, что в современном театре сохранился единственный вид борьбы — «за приоритет темы и за актерскую культуру» («Современный театр», 1927, № 6). В остальном наступила «стабилизация».

В. Блюм не соглашался с ним в том, что академические театры могут быть уравнены в своем служении современности с «левыми» театрами, что Станиславский в данном случае равен с Мейерхольдом. Отвечая Маркову, Блюм писал, что «правый театральный фронт не сдал ни одной позиции, стоит непоколебимо, находя поддержку в некультурности нового мещанского зрителя» («Современный театр», 1927, № 7). Блюм упрекал Маркова, что тот «слишком поверхностно и некритически относится к “полевению” старых театров. Он {227} спорил с ним, утверждая, что новая мхатовская актерская молодежь играет по образцам “стариков” и не принесла на сцену того обновления, какое в свое время принесли “старики”».

«Левые» критики еще пытались призывать пишущих коллег не становиться терпимыми, а зрителей — уважать разные мнения, что «особенно необходимо в период роста новых сил и общественных сдвигов» («Новый зритель», 1927, № 51). Однако к концу сезона «левые» сдались и писали в своем журнале «Новый зритель» (1928, № 22), что меняют приоритеты с идеологических на творческие: «Мы ставим сразу ударение на слове “художественный” и вот по какой причине. Наша театральная критика до настоящего времени еще в очень незначительной степени является художественной критикой, это — пока еще критика тематическая, общественно-публицистическая, политическая, наконец».

В наступившем театральном сезоне возрос интерес к личности художника. Появляется «в порядке дискуссии» статья Бориса Рославлева «Станиславский и Мейерхольд» («Рабис», 1927, № 44). В ней автор, указывая на различия Станиславского и Мейерхольда, пытается узнать, за кем из них художественное будущее, и жалеет, что на этот счет нет руководящего указания.

В специальной рубрике «Театральные силуэты» журнал «Современный театр» (1927, № 1, 3) печатает актерские портреты: «И. М. Москвин», написанный Н. Волковым, и «В. И. Качалов», написанный С. Марголиным.

Волков пишет об истоках творчества Москвина, происходящих из его московского, китай-городского народного детства. Марголин считает, что Качалов — это именно тот художник сцены, «кто мог бы воплотить на театре всю галерею образов русской интеллигенции XIX века, ведущую свою родословную еще от Чаадаева». Индивидуальное вновь дозволялось относить к ценностям культуры.

Однако на словах получившая большие права художественная сторона творчества на самом деле так и оставалась на втором месте после идейного содержания произведения. Следствием этого явился драматизм положения МХАТ в сезоне 1927/28 года: одобренный в высшей степени, он был тотчас же сброшен с пьедестала. А. В. Луначарский ставил диагноз: «Очень жалко, что МХАТ Первый, поднявшись на такую высоту “Бронепоезда”, дал потом спектакли сомнительные как в отношении своей общественной ценности, так и в отношении своей драматургической художественности, которую неизменная художественность исполнения, по общему почти суждению, покрыть не могла» («Вечерняя Москва», 1928, 16 мая). По-прежнему не признавалась логическая связь между художественным совершенством и ценностью произведения для современности.

МХАТ показал в сезоне 1927/28 года четыре премьеры и одно возобновление. В порядке выпуска это были «Сестры Жерар» Вл. Масса, «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова, «Унтиловск» Л. М. Леонова, «Растратчики» В. П. Катаева и «Вишневый сад» А. П. Чехова. Художественным руководителем всех работ был К. С. Станиславский. Естественно, что наибольшего внимания критиков и наибольшего числа рецензий удостоились пьесы современных драматургов на близкие темы: «Бронепоезд», «Унтиловск» и «Растратчики».

Суждения о мелодраме «Сестры Жерар», написанной по мотивам «Двух сироток» Деннери и Кермона, были основаны на все тех же идейных требованиях. По мнению критики, «революционизация» мелодрамы привела лишь к тому, что спектакль оказался между двух стульев (режиссеры Н. М. Горчаков, {228} Е. С. Телешева, художники А. В. Щусев, В. А. Симов и И. Я. Гремиславский; премьера 29 октября 1927).

Постановка «Бронепоезда 14‑69» (режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева, художник В. А. Симов; премьера 8 ноября 1927), посвященного празднованию 10‑летия Октябрьской революции, была «поднята» преобладающим большинством критиков как произведение, отвечающее ожиданиям советского театрального искусства. Наконец от МХАТ дождались обещанного им революционного спектакля, поставленного со всей полнотой его мастерства.

О. Литовский отмечал, что в «Бронепоезде» впервые революционные события показаны в натуралистической манере вместо привычной конструктивной, и это оказалось к месту («Комсомольская правда», 1927, 18 ноября).

«Психологическая установка автора, — писал Н. Волков, — сделала его пьесу близкой Художественному театру, потому что главным предметом творчества этого театра является изображение человека, раскрытие смысла эпохи через судьбу отдельных людей. В этом и является смысл особого психологического реализма Художественного театра раньше и теперь» («Труд», 1927, 1 декабря).

Сохранение Художественным театром при постановке «Бронепоезда» «своего стиля» поддержал и Павел Новицкий. Он писал, что театр в духе «чеховского» начала «разработал элегически-эпическую тему “Бронепоезда”» («Вечерняя Москва», 1927, 21 декабря). Новицкий призывал не смущаться того тягостного настроения, какое возникает в финале спектакля — в сцене похорон большевика Пеклеванова, так как «это стиль» МХАТ.

Тот же Новицкий хвалил театр за передачу «интернационального характера Октябрьской революции» — «это достижение неожиданное и смелое» (Там же).

Не отрицая удачи и значения спектакля в целом, критики позволяли себе сомневаться в образе Вершинина, созданном Качаловым. Принимая мастерство игры, они сомневались в верности образа реальной действительности гражданской войны. О. Литовский считал, что Качалов играет превосходно, но его Вершинин скорее «учитель и проповедник», чем «партизанский вождь» («Комсомольская правда», 1927, 18 ноября).

Отдельные сомнения вызвали у рецензентов мотивы, заставившие Вершинина прийти к партизанам. Они казались слишком личными (гибель сыновей, разорение хозяйства), а должны были быть политическими. Защищая качаловского Вершинина, Н. В. <Н. Д. Волков> писал, что «самое важное» в нем — «это преодоление своих сомнений» («Труд», 1927, 1 декабря).

Несмотря на разногласия отзывов об игре В. И. Качалова, верх одерживал сам факт его выступления в столь не свойственной ему «мужицкой» роли. Этот знак лояльности был оценен: после премьеры «Бронепоезда» Качалов получил звание народного артиста Республики.

Несогласные голоса прозвучали одиноко. Мотивы их были разные, но одинаково парадоксальные. В. Блюм считал, что в постановке «Бронепоезда» нет революционного начала. Писатель С. Мстиславский доказывал, что это первая лживая постановка Художественного театра.

Никакой связи с нынешним временем и тем более с революционным содержанием рецензенты не обнаружили в следующей работе МХАТ — «Унтиловске» Л. М. Леонова (режиссеры В. Г. Сахновский, художник Н. П. Крымов, премьера 17 февраля 1928).

{229} Не отрицая в Леонове литературного таланта, рецензенты упрекали его в том, что его пьеса не театральна (И. Крути, «Наша газета», 1928, 29 февраля), что на его творчество влияют классики, в частности, Ф. М. Достоевский.

«Унтиловск» считался критиками идеологическим шагом МХАТ назад. «Когда смотришь “Унтиловск”, — писал С. Мстиславский, — от явленья к явленью отодвигаешься из сегодняшнего дня назад — назад в прошлое, в старое — к старому МХАТу, старым темам и старой трактовке тем» («Жизнь искусства», 1928, № 10).

Несмотря на это, отмечали художественность работы: ансамбль исполнителей, отдельные талантливо раскрытые образы. «На очень большую высоту поднимает спектакль исполнение, прежде всего, И. М. Москвиным роли Червакова. У Москвина это подлинно трагический и жуткий образ, невольно возвращающий нас к штабс-капитану Снегиреву в “Братьях Карамазовых”, где могучий талант Москвина раскрывался с такой яркой силой», — писал Юр. Соболев («Красная нива», 1928, № 11). «Превосходные жанровые изображения» «унтиловских человечков» давали, по мнению Соболева, М. Н. Кедров (Иона), А. П. Зуева (матушка), Б. Н. Ливанов (Аполлос), В. В. Лужский (Манюкин) (Там же).

Еще большим шагом назад от «Бронепоезда» восприняли критики постановку пьесы В. П. Катаева «Растратчики» (режиссер И. Я. Судаков, художник И. М. Рабинович, премьера 20 апреля 1928).

В. А. Павлов писал о «Растратчиках», выражая общее мнение: «Неудачная и проходящая постановка, хотя и симпатичная: она лишний раз убеждает в том, что театр сознательно и открыто хочет стать лицом к лицу с новой общественностью» («Новый зритель», 1928, № 20). Однако МХАТ видит все «в какой-то сплошной изоляции от подлинного советского ритма и жизненного смысла» (Там же).

Даже сочувствующие МХАТ критики не находили оправдания постановке, не сумевшей раскрыть опасное социальное явление. Об этом писали Н. Волков, Юр. Соболев. Последний считал, что сам литературный материал Катаева, превращенный из повести в пьесу, предоставлял актерам «материал незначительный» («Вечерняя Москва», 1928, 28 апреля). К тому же в спектакле имелись художественные противоречия: «урбанизм» декораций И. М. Рабиновича не вязался с пьесой и с «бытовизмом мизансцен и планировок» И. Я. Судакова (Там же).

Возобновление «Вишневого сада» А. П. Чехова, столь отрадное для поклонников Художественного театра, вызвало среди отдельных критиков спор. С. Хромов в «Читателе и писателе» (1928, 2 июня) возражал Ю. Соболеву, считавшему, что Чехов написал комедию, которую Художественный театр не в том жанре поставил. «Чехов Художественного театра — подлинный Чехов, — настаивал Хромов и восставал против предлагаемого “пересмотра” Чехова методами грубого режиссерского насилия» (Там же).

Социально ориентированный Д. Тальников под влиянием покоряющей атмосферы спектакля «Вишневый сад» нашел компромиссный выход: не вдаваясь в критический анализ, просто принимать или не принимать эту постановку.

Заключающие сезон 1927/28 года гастроли МХАТ в Ленинграде были встречены критикой строже и требовательнее, чем в предыдущем сезоне. Однако их оценки спектаклей не отличались от уже вынесенных ранее москвичами, кроме рецензии Б. В. Мазинга на «Растратчиков». Он увидел в этой постановке и новые тенденции, и реальные результаты.

## **{****230}** 1. П. Марков Стабилизация театральных стилей «Современный театр», М., 1927, № 6

Период взаимовлияния театральных течений, затянувшись на несколько сезонов, теперь приходит к концу. Придя вслед за днями «Театрального Октября», — он был вызван настоятельной необходимостью найти для новой и небывалой тематики, влившейся в театр вместе с революцией и охватившей все театры, выпуклый и убедительный сценический язык. Тема стала определяющим моментом в театре. Тогда-то «левые», остановившись в быстром и необузданном изобретательстве новых форм, взялись за очищение, укрепление и пересмотр принципов, декларированных ими во времена театральных битв. «Правые», в свою очередь, признав правоту новой тематики, прислушивались к достижениям «левых». Точная граница между ними нарушилась. То, что было раньше специфической особенностью отдельных театров, стало общедоступным и привычным приемом, свойственным их большинству. Если в Малом театре по любому поводу ранее неподвижная сцена охотно вертелась на глазах зрителя, то и реализм игры заменил былую эстетическую отвлеченность камерных напевов. Ища способов выразить еще неотчетливое для себя современное мироощущение, театры теряли первоначальную четкость художественных устремлений и закрепившуюся определенность формы.

Происходила известная нивелировка театра. Она происходила из-за отсутствия точной внутренней установки — из-за хаотичности мироощущения и неопределенности миросозерцания. Вопрос формы есть вопрос мироощущения и миросозерцания. Важность художественных стилей определяется различием внутреннего ощущения художника. Годы метаний и самопроверки возникли из-за того, что революция произвела сдвиги в сознании художников театра. Театры теоретически-рационально (рационализм долгое время отмечал попытки художников овладеть современностью) знали, куда их зовут, но как часто заданность не равнялась внутренней, еще слабой насыщенности театра, ждавшего своего драматурга. Потому-то театр из периода яростной защиты традиций и не менее яростного их разрушения, от внешней ожесточенной борьбы и остроумной полемики между «левыми» и «правыми», революционерами, либералами и консерваторами, пришел к самопроверке, переработке и усвоению добытых соседними театрами форм. Каждый театр испытывал процесс перерождения. По существу, на протяжении десятилетия мы имели процесс — сложный и глубокий — внутреннего перерождения театра. Мало было принять идеологическую заданность внешне, мало было признать необходимость современной тематики, нужно было ее художественно переработать как в плане актерском, так и в плане слова — драматургическом.

Последний сезон принес спектакли, характерные для каждого театра. Театры стали нащупывать свой стиль и органическую линию развития. Завоевание своего стиля идет для каждого {231} театра параллельно с овладением современной тематикой и способом сценического прочтения классиков. Каждый художник познает жизнь своими путями; современность настолько богата и разнообразна, что чем больше ищет художник путей для ее познания, тем это общественно значительнее и ценнее. Как нельзя не только желать, чтобы Достоевский походил на Толстого, и нельзя требовать, чтобы Бабель[[406]](#endnote-401) повторял Леонова[[407]](#endnote-402), — так же бессмысленно {232} мечтать о том, чтобы к носу Мейерхольда была приставлена борода Платона[[408]](#endnote-403) и чтобы все театры были подстрижены под одну гребенку. Речь идет об особенностях художественной психики каждого деятеля искусства, позволяющего обогатить наше знание жизни новым и освежающим подходом. Если Станиславский идет к изображению эпохи через раскрытие внутреннего образа человека, то это такая же его художественная обязанность, как для Мейерхольда — своими режиссерскими приемами давать обобщенное и символическое выражение современности.

В зависимости от приоритета темы идет выработка стиля. «Любовь Яровая», дав опору Малому театру, обнаружила стиль некоторого ясного «наивного реализма»; «Любовь под вязами», освободив Таирова от отвлеченного эстетизма, подтвердила его путь к материалистическому театру, что он сам называет «конкретным» реализмом. Одновременно и актер, впитав тематику современности и пройдя через поиски новых приемов, готов для изображения образов современности и транспонирования героев классической драматургии в свете наших дней. Речь идет не только об отдельных актерских достижениях, начиная с Качалова — Николая, Москвина — Хлынова, вплоть до исполнителей «Барсуков» и «Шторма»[[409]](#endnote-404), речь идет о своеобразной системе игры, под углом зрения которой вырастают вопросы внешнего оформления и драматургического текста. Воссоздание ансамбля, объединяясь общей системой и общностью художественного чувствования, примечательно для последних сезонов, в особенности для истекшего. Оно уточняет стиль театра.

В «Любови Яровой» Малый театр обнаруживает единство методов былой «условно-реалистической» игры и создает ансамбль, в котором строение сцены отвечает интересам актера. Его Студия[[410]](#endnote-405) находит новый выход этим методам, нащупывая четкость внешнего ритма. Молодежь МХАТ демонстрировала правду актерской системы МХАТ: спорные «Турбины» бесспорны в актерском отношении. Так возникают — из преодоления овладения современной тематикой — задачи преодоления художественной мешанины и борьба с эстетическим эклектизмом. «Реализм» и «натурализм», конструктивные, объемные или рисованные, декорации объяснимы из единой системы игры. Любая «конструкция» реакционна в художественном смысле, если служит неуклюжим местом игры бытовых актеров. Любое объемное разрешение сцены или писаная декорация реакционны, если не раскрывают смысла пьесы и не согласованы с методом актерской игры.

Вместе с ясным созданием путей театра, вместе с творческой готовностью перенести на сцену опыты десятилетия — утверждается и стиль наших театров. Там, где культура актера укрепилась в твердых основах или дерзко открыла ему новые формы; там, где режиссер и театр в целом увидели способы понять жизнь, — там былой эклектизм формы, грозно нависший над русским театром, сменяется глубиной воспринятой темы, бурной волей актера и умным взмахом режиссерской руки. Борьба за современный театр есть борьба за приоритет темы и за актерскую культуру. Утверждение своего стиля и утверждение новой тематики между собою тесно связаны. В прошедшем сезоне из периода «взаимовлияний» театр перешел к укреплению своего места и своих внутренних, и значит, и формальных особенностей.

## **{****233}** 2. Садко <В. И. Блюм> Начало конца МХАТ «Жизнь искусства», Л., 1927, № 43

МХАТ Первый, после почти двухмесячного перерыва, возобновил спектакли «Дней Турбиных»[[411]](#endnote-406), — пьесы, политическая несостоятельность которой блестяще вскрыта была еще в прошлом году А. В. Луначарским.

Но «огорчаться» этим, по существу дела, не приходится: обратное водворение этого спектакля в репертуар МХАТ вносит ясность в положение, подчеркивая и обостряя те процессы загнивания и разложения, которые происходят вот уже целое десятилетие в этом художественном организме.

Прежде всего МХАТ Первый возобновлением «Дней Турбиных» накануне Октябрьского юбилея ставит себя вне радости и ликования миллионов и миллионов людей. В самом деле, чем он в этом спектакле «поздравляет» Советскую власть, что приносит на «алтарь Октябрьских торжеств»? Реабилитацию и героику белого кадрового офицерства, с одной стороны, и романтику мещанства, более всего на свете ценящего «кремовые занавесочки» и «обиженного» разразившейся, как землетрясение, пролетарской революцией. Право же, это очень смахивает на эпизод из известной сказки, где остроумный герой ее, попав на свадебную пирушку, брякнул: «Канун да ладан!»…

Конечно, нет большой политической опасности в этой пьесе. Восторги, которые она расточает по адресу белого офицерства, десять лет назад начавшего против нас смертельную борьбу и продолжающего ее посейчас методами Эльвенгренов и Дружиловских[[412]](#endnote-407), могут тронуть лишь малочисленные группки вовсе оголтелых обломков «проклятого царизма». Другое будет привлекать толпы людей в МХАТ, обогащать барышников и трижды в неделю доверху наполнять кассу театра. Все «уставшие» от революции, все «неверящие» в нее, все человеки в футляре, более всего боящиеся свежего воздуха и чувствующие себя хорошо только в спертой атмосфере уюта «личной жизни», — все мещане и пошляки по-прежнему лавой потекут в зрительный зал МХАТ. Потому что там они, следя за умилительно прошамканной повестью о «хороших людях», застигнутых «бурей революции», как смерч пронесшейся и растрепавшей их мирное житие, — там они и отдохнут душой, и… порасправят свои бурей примятые крылья.

Три раза в неделю ставятся «Дни Турбиных», — разве это не значит, что бывший «театр Чехова», болезненно чувствовавшего всякую пошлость и мещанство, стал «театром Булгакова» — пророка и апостола российской обывательщины?

Театр добивался продления «Дней Турбиных» как финансовой базы для своей дальнейшей работы. Два месяца, прожитые театром без «Дней Турбиных» на афише, были временем полной хозяйственной разрухи театра: остальной репертуар МХАТ не собирал достаточного количества публики, — дело дошло до того, что {234} началась, говорят, задержка зарплаты работникам театра. Но ведь это же смертный приговор для театра, если он может существовать только за счет пьесы, стоящей в самом кричащем противоречии с окружающей реальной действительностью, социальным строем, с миросозерцанием и настроением огромного большинства населения и тому подобное!..

Так оно и есть, конечно. Дух творчества уже отлетел от МХАТ Первого, и настойчивость, с какой он цепляется за свои «Дни Турбиных», свидетельствует о том, что и сам театр не видит пред собой никакого будущего. В прошлом сезоне МХАТ Первый кроме «Дней Турбиных» дал эстетски засушенную, а потому и не волнующую «Женитьбу Фигаро» да возобновил никому не нужную пьесу Гамсуна. Разве это работа? Да за такую скудную и идеологически и художественно плохую продукцию любой завод был бы закрыт в два счета!

А этот совершенно невозможный темп работы МХАТ!.. Где обещанный давным-давно «Отелло», который начерно был уже приготовлен, а потом отложен в сторонку? Приготовили «Растратчиков» — и положили под спуд. Никак не могут разрешиться от бремени «Унтиловском»[[413]](#endnote-408)… Это же не работа, граждане и товарищи, а либо барское баловство, либо муки творческого бессилия!

Отсутствие в репертуаре МХАТ «Дней Турбиных» и связанный с ними финансовый кризис театра должны были бы создать известный стимул к работе, к выпуску новых и новых постановок, к восстановлению продукции театра до минимальной нормы. И всякий здоровый художественный организм, под угрозой «разоренья», почувствовал бы прилив новых сил, которые помогли бы ему справиться с кризисом. Возобновлением «Дней Турбиных» МХАТ Первый показал, что он не верит в себя и выбрал линию наименьшего сопротивления. Последний стимул к работе, к жизни в театре отпал. Перед театром — черная дыра, задекорированная «блестящими аншлагами» пошлейшей из пьес десятилетия.

В этой излюбленной МХАТ пьесе есть чрезвычайно поучительная картина — «Немцы на Украине». Пусть театр вдумается в смысл этого через день представляемого им исторического эпизода. Ведь только подыхая с голоду, германский империализм сделал диверсию на Украину: они явились сюда, в житницу Европы, покормиться. И что же? Временно они отдышались, но зато эта же операция, как это установлено в настоящее время, и погубила военную мощь империи Гогенцоллернов[[414]](#endnote-409).

Так и «Дни Турбиных». Финансовая поддержка, которую снова получает театр в этом спектакле, даст возможность и МХАТ Первому «отдышаться». Но это, как видно из вышесказанного, ненадежная опора. «Дни Турбиных», конечно, «поддержат» МХАТ Первый, как… веревка поддерживает повесившегося. Ибо таков «закон судеб» и — безжалостной диалектики.

## **{****235}** 3. Эм. Бескин Театр и кино. «Посрамление злодейства и торжество добродетели», или «Две сиротки». В Художественном театре «Вечерняя Москва», 1927, 1 ноября

То, что на Малой сцене Художественного театра преподнесено под названием «Сестры Жерар», — есть не что иное, как «значительно переработанное и дополненное издание» известной старой мелодрамы «Две сиротки». Прежде всего — нужен ли нам сейчас этот душещипательный жанр благородно-сентиментальных мещан? Этот, — как его когда-то определял столетней давности «Театральный словарь», — «позорный столб для посрамления злодейства и для торжества добродетели». И зрительный зал, к чести его, определенно ответил — нет. Как ни старались «запугать» его ассортиментом всяких ужасов, — он оставался глух. Моментами, казалось, было ему даже стыдно. Точно подвязали к бороде клеенчатую «слюнявку» и кормят «мукой Нестле»[[415]](#endnote-410).

Не помогла и переработка В. Масса[[416]](#endnote-411). Свелась она к тому, что историю «двух сироток» увязали со сценами и {236} эпизодами из французской революции. Сами по себе эти вставки, несомненно, и новей, и созвучней зрителю, чем «трогательная» канитель любви и страданий сироток. Но вода с маслом не сбалтывается. И — в конечном счете, они оказались только «заплатами на ветхом рубище». Музейную чистоту, так сказать, «породу» мелодраматической линии они только портят, а «представления» не спасают. Ибо безнадежное это дело — омоложать «двух сироток».

Театр блеснул всем «традиционализмом», тряхнул, что называется, стариной. И не без удовольствия. В данном разе винить его за сие не приходится. «Две сиротки» на конструкции не поставишь. Но играла молодежь (в большинстве), а секретом исполнения мелодрамы она не владеет. Да и откуда?

И пришлось приспособляться. Пришлось мелодраматическую патетику, честный мелодраматический тон разменивать то на лирику, то на неврастеническую колоратуру, а то и на «быт». И оттого, например, тетка Фрошар отдавала Василисой из «На дне», а злодей Жак, ни дать ни взять, Васька Пепел оттуда же[[417]](#endnote-412).

Художественный театр — мастер на историко-стилевые реконструкции. Это мастерство есть и здесь, и часто оно пыталось прикрыть собой недостачу мелодраматического «дыхания» исполнителей. Но оживить «Двух сироток» и оно не сумело. И получилось, в итоге, нечто вроде лесковского «иностранного училища для девиц женского пола».

Нельзя безнаказанно так терять чутье и в наши большие дни большому театру работать (а работа немалая) над восстановлением «Двух сироток». Для кого? Для театральной молодежи — ничего, кроме художественного «насморка», она из этой работы не вынесет. Для публики — ничего, кроме чувства весьма «досадной опечатки», она от этого спектакля не получит.

## 4. Борис Рославлев[[418]](#endnote-413) В порядке дискуссии. Станиславский и Мейерхольд «Рабис», М., 1927, № 44

«Современный театр» и «Новый зритель» от 18 октября содержат интересные для провинциального работника «противоречия». В первом статья, призывающая к ниспровержению режиссера, во втором — три статьи, освещающие значение и необходимость режиссера[[419]](#endnote-414). Если прибавить и достаточно безответственные и постоянные «дифирамбы» (даже под «свист» лекции в Ленинграде)[[420]](#endnote-415) Мейерхольду в «Жизни искусства», получается тупик.

Первый журнал — орган Наркомпроса, второй — Мосгубполитпросвета, третий — Ленгубполитпросвета. Такое «разноязычие» официальных органов, в особенности после ярко выраженных основных положений «театрального совещания», трудно воспринять провинции.

За кем, в конце концов, идти?

И где если не «правда», то хотя бы вехи, с которыми и надо считаться?

Правда, статья Билль-Белоцерковского[[421]](#endnote-416) об уничтожении режиссера, как {237} оговорено редакцией, печатается в дискуссионном порядке. Но она, по-видимому, так глубоко воспринята журналом и делает такие уничтожающие для Мейерхольда выводы, что должна поставить проблему о режиссуре на некую принципиальную высоту.

Хочется разобраться на страницах профессионального органа, для читателей которого такой вопрос — актуальнее, ближе.

Каких, собственно, режиссеров мы можем иметь в виду, когда говорим об уничтожении (сокращении) или, напротив, утверждении режиссера?

Имен немало, но основными, наверно, окажутся Станиславский и Мейерхольд.

И вот, когда характеризуешь работу первого, ясно видишь деятеля, озабоченного или направляющего все свои усилия на достижение общего успеха, нужного делу. Напрасно было бы искать в режиссуре Станиславского выпячивания его личности как «автора спектакля». Никогда! Человек громадной художественной культуры, актерски одаренный (вспомним его Астрова, Штокмана, Шабельского, Абрезкова) — он может поделиться вдумчивым анализом роли, дать, так сказать, почувствовать ее настоящий пульс… Интерпретация драматического произведения таким мастером — разумеется, только доброе дело для автора.

Не везде, конечно, одинаков в своем творчестве К. С. Станиславский, ибо у хорошего режиссера, как и всякого художника, есть своя более близкая тема, или «содержание» (также и принадлежность к своему времени и эпохе). Никто другой не углубил, не приобщил так к настоящей культуре русского актера в провинции, как это хоть косвенно сделал Станиславский.

Не то — Мейерхольд. Тут, несомненно, на первом плане представление в спектакле себя как «постановщика».

Работая с Мейерхольдом, можно загореться пафосом творчества — оригинального, но и «убийственного» по-своему, ибо никакие перенимания такого режиссерского труда здесь, по существу, почти невозможны.

Вот почему все наиболее самостоятельное, яркое, хотя бы и поднятое кверху самим Мейерхольдом (например, Федоров[[422]](#endnote-417), Ильинский, Бабанова), в конце концов, его «перерастает». Мейерхольду — как в свое время «одинокому», но, безусловно, глубоко одаренному Крэгу[[423]](#endnote-418) — лучше и удобнее работать с умершими, но к «новой жизни» воскрешаемыми драматургами, не с актерами, а с «марионетками», т. е. такими исполнителями, которые бы всецело отдали себя в его распоряжение — до «забальзамирования» или «окукления» включительно, как, например, в «Ревизоре»[[424]](#endnote-419).

Долго ли будет жить режиссура, подобная Мейерхольду, в театре. Это вопрос другой. Наше мнение (основанное на опыте широкой провинции) убийственное для Мейерхольда — такая работа там совершенно не прививается. И это вполне понятно: Станиславский создал реально новую театральную культуру, которая в той или иной степени, в той или иной форме вошла в жизнь провинциальной сцены; ее по-разному воспринимают, но с нею живут. Мейерхольд же весь от механической выдумки.

Конечно, растет и рано или поздно покажет свое лицо что-то новое, не менее близкое драматургу, а главное, более родственное великой эпохе, что перерастет Станиславского.

Но Станиславский — это та культура прошлого, которую советский театр принимает критически, от которой будет идти дальше.

## **{****238}** 5. В. Блюм «Бронепоезд 14‑69» в МХАТ первом «Вечерняя Москва», 1927, 21 ноября

Применяясь ли к индивидуальности данного театра или сам эволюционировав в определенном направлении, в приспособлении своей превосходной повести к сцене, Всев. Иванов решительно перемещает центр тяжести с бытописания революционного процесса на… расковыривание обанкротившейся интеллигентской души.

Конечно, *не революция* — ее правда и утверждение *является темой спектакля*. Нельзя же всерьез считать движущей силой революции то партизанство, которое показано здесь и автором, и театром. *Кулак* Вершинин поднимает восстание против белогвардейщины *только оттого*, что союзники белых сожгли его урожай и убили детей. Случись так, что он в гражданской войне лично пострадал бы от красных, его озлобление и «революционная» энергия изменили бы направление на все 90 градусов, — какая же после этого цена революционности этого, с позволения сказать, «вождя»? Эту и без того фальшиво поставленную фигуру театр заряжает какой-то рефлексией и нытьем, какие в пору только датским принцам да чеховским интеллигентам. В ответственнейший момент (взрыв моста) Вершинин пускается в какие-то вегетарианские рассуждения, приправленные местами странным шутовством, а предводимые им «революционные» крестьяне в другой зенитный момент борьбы самым вульгарным и комическим образом празднуют труса!

Революции в спектакле нет, — сколько бы на сцене там ни палили из винтовок и даже из орудий. Есть *впечатление* от революции — автора и театра. Ни одного момента революционного пафоса, подъема, даже — простого «упоения», о котором утверждается, что оно бывает «в бою и бездны мрачной [даже!] на краю». *Революция — это «страшное»*, обрушивающееся, как шквал, это страдания, смерти, физическая боль… В лучшем случае революция «Бронепоезда» восстанавливает ценой больших жертв *старый* «порядок» (японцы у мужика землю отняли!), — ни намека на *новый* строй человеческих отношений! Спектакль в целом занят только «техникой» революции, которая слабонервному театру и автору представляется «ужасно страшной»…

Отсюда этот *мрачный колорит* всего спектакля. Светлые тона театр нашел лишь для изображения своих любимцев — «дядей Ваней и тетей Маней» (главным образом, в 1‑м акте). Правда, они и чудаковаты и глуповаты, но это же беззлобные, растерявшиеся дети с трогательным юмором переносящие катастрофу революции. Нет, не уверит нас в этом «Бронепоезд», — мы *знаем*, что это было не так. Кроткие «дяди Вани» неузнаваемо переродились после Октября.

Центром пьесы является все-таки Незеласов, а вовсе не картонный, препарированный «революционер» Вершинин (и уж, конечно, не серая, безликая толпа партизан).

Этот образ продолжает и развивает проблему, так неудачно поставленную театром в «Днях Турбиных» — проблему {239} интеллигенции и Октября: недаром Прудкин (может быть, невольно) усвоил для этой роли основной жест и частью грим Алеши Турбина. Отпор, какой встретила со стороны советской общественности попытка театра «трагедизировать» и расцветить фальшивыми огнями нашего классового врага, чему-то как будто научил МХАТ. В лице Незеласова театр выдает нам вчерашнего своего героя, Алешу, головой и отрекается от него.

Но зачем же он так долго и нудно с ним возится? Зачем театр хочет нас заставить поверить, что в его «страданиях» есть что-то, перед чем полагается снимать шапки? Ведь яснее ясного, что Турбины — Незеласовы не знали вот той самой символической «таблицы умножения», которую наскоро (и очень несвоевременно) пробует задолбить горе-революционер Вершинин. Но что можно простить мужику-Вершинину, то возмущает у интеллигента, — и в лучшем случае только как *комические* персонажи мыслимы Незеласовы и Турбины на нашей сцене.

Чтобы занимать зрителя, герой должен быть или положительным, или отрицательным, или, по крайней мере, так построен, чтобы баланс его положительных и отрицательных качеств складывался в ту или иную сторону. Но когда у образа нет *никаких качеств* — какой в нем интерес?.. Прудкин (и театр, и автор) не хотели оборудовать Незеласова турбинским «положительным», но не решились и «запачкать» его. Отсюда бледность, вялость и ненужность любой из многих сцен, где на первом плане Незеласов.

Вершинина играет Качалов. Роль эта не в средствах талантливого актера. Менее всего — это сибирский «челдон»[[425]](#endnote-420). Кто угодно — отец-диакон, Иван Сусанин, великий князь Константин Константинович[[426]](#endnote-421), исполняющий на сцене Мраморного дворца {240} роль «простолюдина», — но только не сибирский революционер-партизан. Живописность жеста, напевности интонации — все это от вампукистого стиля «гой‑еси». Нетвердый, шатающийся тон делает временами этого вождя просто… глупым и жалким (например, в сцене на рельсах).

«Городская» революция показана очень скупо: четко намечен лишь предревкома Пеклеванов. Играющий его Хмелев вложил много искусства в свою работу. И первая его сцена (с Вершининым) полна волнующей правды: перед нами «самый обыкновенный» человек, без малейшей позы, с наружностью земского работника, но простым и сильным тоном сразу покоряющий. К сожалению, актер в следующей же сцене (дома) перестает владеть ролью, — и им самим овладевает роль и то «бытовое», что в ней должно являться средством, а не целью. Пеклеванов показан каким-то «юродивым». Неверно это. «Христа ради юродивые» годились для времен «Царей Федоров» и «Докторов Штокманов» — и создавать таким же большевика-революционера было крупной методологической ошибкой. Простота революционера не исключает светлой шутки и острого словца, — но уж если актер имел это в виду, надо было оттенить, что за этой «милой» бытовой простотой скрыто большое и неустанное горение. Вот чего не чувствовалось за откровенным и искренним *юродством* Пеклеванова…

Вот капитальнейшие, *определяющие* моменты спектакля. Выводы сделает сам читатель.

Постановка… Так 30 лет назад в этом же театре ставили и чеховские пьесы, и исторические хроники. Те же маски на сцене, тот же унылый сейчас натурализм и психологизм… В смысле натурализма театр даже ударяется в дурной тон. Неужели театру неясно, что нетеатральна сцена на железнодорожной насыпи? Думается, что он отлично знает, что фигура, раскоряченная на полотне железной дороги, прежде всего несценична, — и если он не отказался от сцены, то только ради дешевки «театра ужасов» (лязг проносящегося над распростертым человеком колес поезда)…

Единственное светлое пятнышко на этом тягучем и мрачном спектакле — сценка с американским корреспондентом, где Баталов дает максимум характерности, убедительности и жизнерадостности. Но — «чем звездочка ярче, тем ночь черней»…

## 6. О. Литовский «Бронепоезд 14‑69» в Первом Художественном театре «Современный театр», М., 1927, № 13

<…>[[427]](#endnote-422) Для Художественного театра, театра мирной и элегической «Чайки», постановка «Бронепоезда» — целая революция. На сцене, долгие годы бывшей свидетельницей сумеречных настроений и интеллигентских рефлексов, чеховских лишних людей, — с лязгом и грохотом промчался поезд гражданской войны, и моментами казалось, что символ театра «чайка» приобретала очертание буревестника.

«Бронепоезд» — спектакль не только современный, но и советский, волнующий и временами потрясающий. Не все представление одинаково удачно, но такие сцены, как собрание партизан {241} на ветхой церковной крыше у колокольни, такая сцена, как финал последней картины (депо и восстание), надолго останутся в памяти как прекрасный образец захватывающего революционного зрелища.

Спектакль поставлен в обычной для театра натуралистической манере и с присущим ему большим техническим мастерством и тщательной отделкой деталей. Яркая живописность, светлые и радостные тона декораций В. А. Симова придавали спектаклю жизнерадостную бодрость.

Нам осталось теперь сказать несколько слов об исполнении. Труднее всего говорить об исполнителе центральной роли вождя партизан — Вершинина — В. И. Качалове. Образ, созданный артистом, значителен, глубок, фигура вылеплена мастерски, интонации, жесты превосходны, но такого Вершинина трудно принять. Качаловский Вершинин идет своими сценическими путями, но они не совпадают с путями других партизан — героев «Бронепоезда». Он слишком величав, по-барски импозантен и даже чуть-чуть иконописен в изображении Качалова — этот герой таежных просторов. Такой медлительный и «важный» Вершинин не может не впасть в резкое противоречие с окружающим кипением живых страстей и боевой энергии. Масса оказывается впереди своего вождя. Разумеется, очень много здесь зависит от текста пьесы, но многое зависит и от артиста.

Полной противоположностью Вершинину является другой партизан, Васька Окорок в исполнении Н. П. Баталова. В сущности, почти вся роль Баталова сосредоточена в одной картине, но она сделана с такой непосредственной молодой искренностью, она заражает такой бодростью, что доминирует над всем спектаклем. Васька Окорок, пожалуй, лучшее достижение артиста.

Нет возможности подробно останавливаться на других исполнителях, их слишком много в пьесе, все они играли, с небольшими колебаниями, с небольшими снижениями и повышениями — хорошо.

{242} В качестве особенности спектакля следует отметить, что «старики» театра: О. Л. Книппер-Чехова, А. Л. Вишневский, В. Ф. Грибунин, дав дорогу молодым, сами исполняли мелкие эпизодические роли и играли также очень хорошо[[428]](#endnote-423).

Общий баланс постановки «Бронепоезда», без сомнения, активный. Эта постановка вводит театр в круг советских настроений и является наилучшим собственным ответом театра на «Дни Турбиных». Чем скорее «Турбины» всех видов погибнут под «Бронепоездом», тем лучше. Мы хотим верить, что «Бронепоезд» не случайное юбилейное явление в Художественном театре.

## 7. А. Луначарский «Бронепоезд» в МХАТ «Вечерняя Москва», 1927, 26 ноября

<…>[[429]](#endnote-424) *«Бронепоезд» во многих отношениях триумфальный спектакль*. Я совершенно понимаю радость поэта Жарова[[430]](#endnote-425), разразившегося стихотворной хвалой МХАТ за эту постановку. Когда я смотрел «Бронепоезд», со мной в ложе сидели талантливые представители нашей пишущей коммунистической молодежи. Они прослезились во время кульминационного пункта спектакля, а по окончании его каждый из них разводил руками и говорил: «Кто мог думать даже два года назад, что такой спектакль может поставить МХАТ Первый».

Конечно, мы все знали, что Художественный театр обладает огромными индивидуальными талантами и замечательным ансамблем, но многие проглядели, например, появление даровитой молодежи в рядах этого театра и замечательную внутреннюю силу, с какою театр вовлек эту молодежь в свои художественные приемы. Многие не заметили, что эта *молодежь принесла*, вместе с тем, *новый дух* и оказалась гораздо более близкой к режиму нашей эпохи, чем это можно было бы предположить. С недоверием относились и к утверждению талантливейших ветеранов сцены и ее руководителей, что они понимают величие революции и готовы отразить его, если только найдут для этого подходящий драматургический материал. А между тем заявления эти были совершенно искренни. Можно ли спорить о том, что без искреннего отношения партизанская драматическая эпопея «Бронепоезд» не могла быть создана.

Сам по себе *спектакль почти безукоризненен*. Конечно, большим ущербом его является некоторое ослабление к концу. Несмотря на патетическую смерть вождя, бой, победу, которые занимают последние акты, все же они не могут достигнуть тех высочайших вершин воздействия на публику, какие имеются в сценах на колокольне, у насыпи, в поезде. Но это отнюдь не вина театра. Я даже не думаю, чтобы это была вина автора. В конструкции драматического произведения, как такового, есть этот изъян. Перебирая пьесы великих драматургов, мы почти всегда найдем это ослабление к концу.

Таково свойство действия в художественном представлении. Невозможно обрезать пьесу в кульминационном пункте, потому что и автор, и актеры, и сама публика требуют известного разрешения {243} создавшейся острой ситуации, и разрешение ее почти всегда приводит к известному ослаблению впечатления.

Нельзя отрицать, что в «Бронепоезде» это снижение существует, но нельзя считать его помехой успеху всего спектакля. Зато центральный момент, в особенности «пропагандирование канадца», сделан с правдивостью совершенно изумительной и хватает вас за сердце. На спектакле, на котором я был, присутствовала довольно нарядная мещанская и интеллигентская публика. Она очень хорошо принимала спектакль, была им несомненно заинтересована и местами захвачена, но, конечно, чувствовалось большое расстояние между этой симпатией зрительного зала к спектаклю и тем потрясением, которое переживали десятки имевшихся в зале революционеров. Нет никакого сомнения, что по отношению к «Бронепоезду» должно повториться то же движение организованного рабочего населения Москвы, которое имело место по отношению к «Любови Яровой». Было бы преступлением не показать этот спектакль рабочему зрителю.

Мне не кажется необходимым останавливаться на игре отдельных актеров, ибо, в сущности, все были превосходны, игра была тем лучше, чем лучше была написана исполнявшаяся роль. Обаятельно правдиво, глубоко и просто играет Качалов, которого я прежде даже как-то не представлял себе в такой коренной крестьянской роли. Горячий, буйный, веселый образ создает Баталов. Очарователен Кедров[[431]](#endnote-426) в роли китайца и т. д. Нет ни одной фигуры, в которую не вложено было бы много любви, мысли, сценического искусства самого высокого качества.

Да, «Бронепоезд» оказался подарком МХАТ Первого Октябрю, который не только должен быть принят революцией радушно, но который свидетельствует о богатстве тех перспектив, которые теперь расстилаются перед нами, когда театры, один за другим, окончательно причаливают к нашему берегу и вступают в работу вместе со всеми строителями социализма.

*От редакции*: Эта статья уже вторая статья о «Бронепоезде» в нашей газете (первая — В. Блюма). Обе статьи совершенно по-разному оценивают спектакль, на который нельзя не обратить сугубого внимания. «Бронепоезд» в МХАТ — бесспорное и ярчайшее свидетельство некоторых сдвигов в среде известной части нашей интеллигенции.

Мы еще вернемся к этому спектаклю, подведя итоги обсуждению и сделав окончательный вывод.

## 8. С. Мстиславский <С. Д. Масловский>[[432]](#endnote-427) Со стороны. «Разлом» и «Бронепоезд»[[433]](#footnote-8) «Красная газета», Л., 1927, 18 декабря

В серии Октябрьских — юбилейных — спектаклей с особым интересом ожидались постановки — «старого» МХАТ и «молодого» Вахтанговского театра. Прежде всего потому, что пьесы, анонсированные в других театрах, предрешали в известной мере и самый спектакль. Его можно было, в сущности, увидеть — не смотревши. Так, «1917 год» в Малом — одним сочетанием прейскуранта «действующих лиц», выставленных {244} на афише по партиям и фракциям, — с достопочтенным, быть может, но «бесспорно скучным» именем Н. Суханова — предвещало паноптикум — искусно гримированных и искусно движимых, быть может, но все же бесспорно восковых фигур[[434]](#endnote-428).

Во всех постановках этих — «ждать» не приходилось ничего; только в двух названных театрах — от зрелого и уверенного мастерства старого МХАТ и волнующей свежести вахтанговской молодежи можно было ожидать яркого, четкого, доподлинно юбилейного, — хотя и в этих театрах избранные ими пьесы представлялись малоотвечающими юбилейным заданиям. В особенности «Бронепоезд» Иванова, поставленный МХАТ.

Ибо «Бронепоезд» (и повесть, и в особенности пьеса) только по обывательскому недоразумению может считаться «революционным». Весь смысл пьесы и весь пафос ее — если вообще можно говорить об ее пафосе — в борьбе за сохранение привычного быта или в мести за разорение этого быта; из-за него — бегут на Дальний Восток и бьются остервенело белые; из-за него — «партизанами» подымается деревня; из-за него — жертвует собою китаец, который ложится на рельсы под бронепоезд — потому что ему, в сущности, деваться некуда: «восстановить свой быт» — ему надежды нет. Но такой «подвиг» есть фактически ординарнейшее самоубийство. Даже самый вождь партизан становится во главе движения потому, что убийство его детей японской карательной экспедицией — случайное убийство — рушит его семейный уклад и вернуться домой ему непереносно. Во всем этом ничего революционного нет. И поскольку всей этой тоской по личному, по быту, по разоренному уюту в поднятой борьбе автор пытается навязать, жизненной правде вопреки, революционное обличье — пьеса пропитывается фальшью насквозь.

Фальшь заложена и в самом построении пьесы, в центральном ее эпизоде — остановка бронепоезда трупом китайца — эпизод вне действительности. Бронепоезд, идущий на прорыв, в обстановке, изображенной в пьесе, — и останавливающийся по какой-то «инструкции» — если и существовавшей, то для товаропассажирских поездов, но никак не для маневрирующего в боевой обстановке бронепоезда — явная нелепица. Тем более, что автор упустил из виду некоторую техническую, но весьма существенную в данном случае деталь: паровоз в бронепоезде ставится не в голове, а в середине состава: стало быть, машинист никак не мог «переехать» китайца, ибо тело на рельсах было бы разрезано и сброшено с пути первой же боевой платформой — еще далеко от паровоза. В такой же мере неправдоподобна и вся картина на станции — и здесь — условия движения бронепоезда, идущего на прорыв, подменены «товаропассажирским движением». Совершенно неверно дано все относящееся к подготовке и проведению восстания в городе: тут обывательское представление о восстании выявляется с совершенно потрясающей яркостью. Эти — и ряд более мелких жизненных неверностей — не дают «поверить» пьесе даже там, где внутренняя неправда ее не выступает ярко наружу. Преодолеть эту двойную фальшь в постановке было, конечно, делом исключительной трудности.

Вахтанговцы в данном отношении оказались в несравненно лучшем положении. «Разлом» Лавренева[[435]](#endnote-429) — есть честно, по элементарной политграмоте написанное, несложное по фабуле, драматургическое классное сочинение. Сюжет прост до последней {245} меры: содержание пьесы легко передается одной фразой. Характеры — упрощены до трафаретки. В пьесе много «пустого места».

И вахтанговцы широко использовали эту возможность: в «пустые места» ролей они сумели вставить живые лица: не ожил, по существу, один только добродетельный командир крейсера, роль которого никакой живой водой не оживить, сколько ее ни прыскай, так безнадежно она написана. В остальных ролях кое-где спотыкались о не звучащий со сцены авторский язык, но в общем играли свое и по-своему. Спектакль фактически сделан театром — мимо автора: это спасло и спектакль, и автора. Два скучнейших и неподвижнейших акта (третий и в особенности первый) смотрятся легко и исключительно благодаря художнику Акимову[[436]](#endnote-430), сумевшему разбить при помощи диафрагм, открывающих то одну, то другую комнату квартиры, — тягучее действие на ряд эпизодов, внеся динамику в неподвижность лавреневских диалогов: можно сказать даже больше и сильнее: без акимовского оформления — никакой игрой не закрасить было бы скуку указанных актов — благодаря художнику они «проходят».

Был ли на сцене отблеск революции? Да. Сила Вахтанговского театра вообще в его свежести и искренности, в том, что молодежь его молодо переживает то, что передает на сцене. Молодость и искренность — подкупают всегда. Так было и здесь — и, может быть, сильнее, чем в предшествующих по времени постановках, потому что, как я сказал уже, данный спектакль был в значительной мере — «импровизацией»; актеры создавали свои роли сами — мимо автора. Четвертый акт — сцена выхода крейсера в Питер дает поэтому подлинный подъем; волнующими были и некоторые другие моменты пьесы — наименее удачным явился второй акт, — где «молодость» актеров, очевидно слишком предоставленная сама себе, наложила на весь этот акт «мальчишеский» тон, совершенно не отвечающий, конечно, действительным настроениям матросов кануна Октябрьского восстания: как в сцене с «рыжим», так и в сцене с адмиралом и «уговаривателем» матросы походили больше на расшалившихся школьников, «изводящих» учителя, чем на команду революционного крейсера, дающую отпор политикам временного правительства. Да и самые политики эти даны — и трактуются изображающими их актерами — в гротескных, нарочито комикующих тонах, резко выпадающих из общего рисунка пьесы: ненужный и вредный, ослабляющий впечатление перегиб. В этом акте театр, если можно так выразиться, «недопреодолел» автора, и сцены эти хотелось бы в дальнейшем видеть переработанными в общий стиль пьесы, в которую театр сумел вложить собственную свою правду и собственный свой темперамент, создав хорошо и тепло смотрящийся спектакль.

Иное случилось во МХАТ. Здесь — дана была законченная, без «пустых мест» пьеса — и дать свое «мимо автора» — было не только труднее, но и прямо-таки невозможно: тем самым — невозможно было выбиться из двойной фальши, характеризующей «Бронепоезд»: ибо — нарушить фальшь, скрыть действительное лицо действующих в пьесе лиц — значило бы свести на нет всяческую ее «революционность» и «юбилейность». Театр на это не пошел, и пойти не мог. В итоге — спектакль этот занял в репертуаре театра совершенно исключительное, особое, заслуженное историей МХАТ место: это первый в его истории фальшивый спектакль. Получилось зрелище {246} мелодраматического свойства, эффектное во многих сценах, способное умилить и растрогать хлипкосердцых мещанок — громом поезда над телом жалостливого китайца, траурной вдовой у носилок с трупом, накрытым красным флагом, — вдовой, к тому же ожидающей ребенка! — многочастой и многообразной стрельбой и тому подобным, способное иметь верный — и может быть — длительный успех у обывателей, мыслящих и воспринимающих революцию так же, как воспринимает ее автор, то есть как борьбу за восстановление нарушенного привычного быта; но с подлинной жизнью и подлинной революцией, — той, что была, есть и будет, — спектакль этот не имеет ничего общего: он мог бы ожить только, если бы снять с него «революционную маску». Но, повторяю: без маски — он перестал бы быть «юбилейным». А пока маска есть — постоянная смена на сцене подлинных лиц и надеваемых масок — утомляет и раздражает. Все мастерство «старого» МХАТ оказалось недостаточным для преодоления органической фальши пьесы. Винить ли в этом театр?

Но не знаменателен ли факт, что театры к юбилейному дню оказались без репертуара или с репертуаром «обывательски революционным», что им пришлось строить спектакли не только «мимо авторов», но, пожалуй, «вопреки им», в борьбе с ними. «Юбилей» не снимает революционные пьесы с репертуара, напротив: с каждым годом — чем деловитее становится наше строительство, чем глубже уходим мы в экономику, перенося напряженность нашей борьбы в деловые будни, тем нужнее — жизненно нужнее становится подлинный революционный репертуар. Ужели новое поколение, не пережившее этих десяти напряженных юбилейных революционных лет, сумеет писать о революции вернее, страстней и душевней — с большей правдой и большим подъемом, чем люди — «по метрикам», современные минувшей борьбе, но дающие о ней только картонные «бронепоезда» и «восковые паноптикумы мертвой хроники 1917 года».

## 9. П. К. <П. М. Керженцев>[[437]](#endnote-431) Театр. «Унтиловск». (МХАТ первый) «Правда», М., 1928, 21 февраля

«В реке ни одна капля не смеет остановиться, а если остановится, то загниет», — так говорит один из обитателей Унтиловска. Внимание Леонова в этой пьесе направленно именно на это гниение, на те капли человеческой реки, которые отстали от великого движения и отброшены в сторону, как вредный и лишний хлам.

Унтиловск автор помещает где-то в тундре, у Ледовитого океана, но это лишь условность. Для автора Унтиловск — некоторый символ. Он сам говорит об «унтиловщине», как о каком-то социальном явлении, об укладе жизни.

В центре унтиловского жития — «унтиловский человек» Черваков. Про него кто-то говорит, что это «нерв контрреволюции». Черваков животной ненавистью ненавидит революцию. Он говорит, что мы зашли в тупик. Впереди — только «великая дырка». «В дырку летим, — чего же этой дырке радоваться?» {247} Через 300 лет, через миллион лет человек будет смирен, потому что будет скучно. Будет пустота, бессмыслица, дырка. Хоть Черваковы отшвырнуты прочь, но они пытаются уверить себя, что они «стоят твердо» и будут «как феникс из пепла восставать». Автор дает нам Червакова как законченную фигуру, не объясняя, как сложилась она, какие корни ее питают.

Червакову — «Мефистофелю» Унтиловска — противопоставлен Буслов, поп-расстрига, сосланный еще в царское время за панихиду по террористе. Буслов пытается вырваться из унтиловщины. Он чувствует, что в революции есть правда. Черваков применяет все меры, чтобы погрузить Буслова в унтиловское болото. Его любовь к жене Буслова дает ему лишние мотивы для этой борьбы. Черваков спаивает Буслова, сводит его с солдаткой Ваской, преследует всякую его мысль об освобождении от унтиловщины.

Вокруг этих двух лиц расположены и остальные фигуры пьесы. Поп с попадьей и дочками; «мечтатель» Илья, который пытался разводить в Унтиловске лимоны и считал, что он тоже участвовал в революции, потому что чуть не пальнул раз на площади из ружья; «остаток человека» — Манюкин, известный нам и по «Вору»[[438]](#endnote-432); «земноводная личность» — Аполлос и другие.

Кроме этой разлагающейся среды в Унтиловске есть и комсомольцы, есть, очевидно, и какие-то другие живые люди, но автор не показывает их. О комсомольцах мы узнаем из афиши и по пению за кулисами. По некоторым словам Буслова, можно думать, что на нем отразилось некоторое влияние этой молодежи, но автор эту тему не развил. Мир живых людей он не захотел показать.

В целом пьеса производит гнетущее впечатление. Конечно, прав драматург, когда он безрадостными красками рисует нам человеческое гниение. Но нужна ли нам такая тема? Что привлекает художника в черваковщине? Черваковы унтиловского типа, это — отбросы прошлого. Их роль кончена. Их значение ничтожно. Черваковых, живущих среди нас, ни капли не объясняет унтиловский Черваков. Здешние Черваковы чем-то поступились, кое-что скрыли.

Червакову противопоставлен опустившийся Буслов, многоглаголящий, суетящийся, бестолковый. Он начинает понимать, что Черваковы — муть и гниль, он рвется уйти. Но это ведь унтиловский Сатин. Он никуда не уйдет. А для революции он не нужен.

Леонов создал в своей пьесе целую серию никчемных, лишних и вредных людей. Но зачем нужна нам эта коллекция? Разве эти люди в какой-либо доле определяют жизнь? Ведь сам автор констатирует, что «жизнь продолжается» и без унтиловцев.

Конечно, очень хорошо, что театр к себе привлекает лучших наших писателей (все три премьеры МХАТ — пьесы советских драматургов), но приходится констатировать, что Леонов взялся за тему, которая заводит его в тупик.

В драматургическом отношении пьеса имеет ряд недостатков: много длиннот (особенно в первом действии, где все начало поддается сокращению), темп медлителен, характеристика главнейших действующих лиц не выясняет, чем вызвано их отношение к революции.

Но надо отметить превосходный, хорошо индивидуализированный язык и несколько интересно сделанных фигур (Черваков, Илья).

Совершенно изумительно играет Москвин центральную роль Червакова. Этот зловещий, отталкивающий образ, сделанный с большой скупостью внешних {248} средств, полон живых, человеческих черт. В последнем действии игра Москвина достигает исключительной драматической силы (например, сцена с закушенной зубами рукой). Ершов в роли Буслова не смог противопоставить образ, сколько-нибудь равноценный с тем, что дает Москвин. (Да и какой актер, кроме Качалова, смог бы вступить в этот поединок?) Очень удачна роль Ильи у Добронравова — Илья именно такой, быстрый, но не знающий, куда и зачем он стремится. Эпизодическая роль Манюкина (нуждающаяся в купюрах) не удалась Лужскому. Совсем слаб Орлов в роли интеллигента, — в нем фальшиво все, начиная с парика и костюма. Хорош Аполлос — Ливанов[[439]](#endnote-433). Из женских ролей отметим выразительную попадью — Зуеву[[440]](#endnote-434) и солдатку — Шевченко.

В постановке режиссер как будто шел вразрез с автором. Автор хотел дать Унтиловск как обобщение, режиссер старался придать ему максимально локальный характер (действительно, в тундре, действительно, у океана). Несколько странное впечатление оставляет и оформление пьесы: лампадки, лампы, тряпки, иней на окнах и прочие, педантично точные, мелочи быта. Сейчас такой натурализм мелочей только ослабляет впечатление.

Конец пьесы с хором за сценой напоминает шаблон многих постановок последнего времени. Трагично для автора, что новая жизнь осталась у него где-то за кулисами и он не осмелился даже открыть дверь, за которой раздаются голоса комсомольцев.

P. S. Уже как будто начинает укрепляться дурной обычай — не печатать пьес до их появления на сцене. От этой боязни читательского суда надо отказаться. К тому же часто пьеса автора и пьеса в толковании театра — две разные вещи.

## 10. Н. О. <Н. Осинский>[[441]](#endnote-435) Театр — музыка — кино. Об «Унтиловске». (МХАТ) «Известия», М., 1928, 24 февраля

Двойственный характер носит эта пьеса, и когда смотришь ее, опять возникает вопрос о судьбе и роли писателей-«попутчиков» как об одном из отрядов дооктябрьской интеллигенции. Что-то они поняли в том новом строе жизни, который растет на обломках старого, поняли его неизбежность, присутствие в нем живой и побеждающей силы, обрывками понимают даже и психологию победившего класса, которая становится определяющей всю общественную психологию. А в то же время в гораздо большей степени остаются в пределах строя мыслей и чувств городского мещанина с культурной функцией, каким был интеллигент в буржуазно-помещичьем обществе и по воле заправил этого общества.

Смотрите: живописуя современное «дно» (не в смысле социально-экономическом, а в смысле социально-психологическом), заштатный город Унтиловск и его «бывших людей», аннулированных революцией не в материальном только смысле, а прежде всего в психологическом, автор, с одной стороны, по-видимому, отлично понимает отмеченные выше обстоятельства. Он не только для «реперткома» {249} заставляет расстригу Буслова любоваться талантливым рисунком своего ученика и говорить о новых, свежих, молодых силах, которые создадут новую культуру, а также пропускает за сценой комсомольцев с живой и бодрой песней, противопоставленной песне уныния, которая звучит в устах действующих лиц. Едва ли не главным идейным мотивом пьесы являются слова Буслова о том, что в нынешнее время надо не абстрактно рассуждать, критиковать и носиться со своими болестями, а *работать*. Это значит, что автор что-то (и для него не так уж мало) понял в характере нашей эпохи. Но сейчас же Буслов добавляет, что жить в наше время можно только для того, чтобы работать или *любить*. И вот оказывается оправданной также и жизнь Червакова, унтиловского червя, подтачивающего ростки живого и созвучного с нашей психологией в сердцах унтиловских людей.

Когда-то Борис Пильняк[[442]](#endnote-436) написал фразу о том, что у большевиков есть «воля не видеть». Действительность отвратительна, кругом (1920 – 21 гг.) — мерзость и грязь, по улицам ходят «мужчины с поднятыми воротниками, одиночки, конечно». А взявшие себя в шоры большевики идут напролом, рассуждают о социализме, ведут себя так, словно все уже хорошо, словно, действительно, жизнь стала здоровой, чистой, прекрасной. Это — их «воля не видеть».

Пильняк не понимал тогда (а Леонов лишь частью понимает теперь), что дело тут не в «воле не видеть», а в воле *видеть* свою общественную и классовую задачу, в воле и *силе* ее осуществить, в воле и силе осуществить — между прочим — новую культуру и новую общественную психологию. Они в зародыше лежат в недрах победившего класса, и зародыш этот вырастет, если на то есть воля и сила. А они *есть*, это внешним образом отметил уже Пильняк.

Современная литература — драматическая и иная — неизбежно должна исходить из этой предпосылки, если не хочет остаться в хвосте жизни. Она не может изображать людей, пережевывающих самих себя, людей бездействующих, ибо станет иначе литературой для задворков жизни. Конечно, и эту категорию людей изображать возможно и целесообразно, но лишь в активном подходе, и без сатирического освещения тут никак не обойдешься. Это — требование не «от реперткома», а от той уже *доминирующей* массы, которая, — вот что еще надо подчеркнуть, — не только имеет волю осуществить, но уже и *осуществляет* новую культуру и новую общественную психологию. Факт, что «Мятеж»[[443]](#endnote-437) в театре МГСПС дает (согласно милому новому «русскому» словечку) битковые сборы. Между тем, по нашему мнению, и пьеса представляет собой порчу фурмановского «Мятежа», и постановка — невысокого художественного уровня, напоминает дореволюционные «Взятия Измаила». Откуда же такой успех? Потому, что рабочий и комсомольский зритель хочет видеть в театре своих, новых людей, переживать чувства и продумывать вопросы, их волнующие, и *действовать* даже как зритель в театре. «По нынешним временам только для того можно жить, чтобы работать».

А любить? Сколько хотите. Но ежели хотите любить по Достоевскому (как у Леонова), делая из этого мировую проблему, а, по существу, путаясь в мещанском бессилии и разложении, это никого не привлечет и никому не покажется важным и «сложным». Если не *никого*, то, во всяком случае, только тех, кто живет на задворках нашей жизни. И, продолжая держаться за традицию Достоевского, пребывая в его «подполье», копаясь {250} в психологических хитросплетениях этого «подполья» (столь примитивных по существу). Напрасно думает Леонид Леонов, что живописует он нам «русскую жизнь», «русскую психологию». Это — только задворки ее. И туда смотрит его второй лик, лик вчерашнего дня.

Так вот, — двойственная пьеса, но смотреть ее можно, поскольку и у автора пробивается все же критическая и активная струя, и мы сами ее в себе носим в достаточном масштабе. Написана она неплохо и, как первый драматический опыт автора, удачна. Но по масштабу это — не драматический роман, даже не повесть, а только рассказ. И, вероятно, поэтому отлично удались автору второстепенные фигуры (кроме интеллигента-соглашателя).

А значит, и Художественному театру дан достаточный простор для проявления всего его зрелого мастерства. Тот же «идеологический» счет, который мы предъявляем автору, можно, конечно (в уменьшенной сумме, поскольку пьеса предопределяет постановку), представить и театру. И он занялся пережевыванием человеческого бездействия, прикрываемого высокими формулами. Но поскольку это пережевывание в наше время дает только ощущение пустоты, у одного актера (Ершова в роли Буслова) получилась слабая фигура, у другого (в том числе и Москвина) — превосходно вылепленная, но внутренне мертвая. Мне скажут, что у Леонова Черваков и есть олицетворение разложения, пустоты, смерти. Но это — романтическая, а не реалистическая постановка вопроса. Таких людей, как Черваков (и Леонова, и Москвина), не бывает, и только высокое мастерство Москвина еще может сделать из него условно трагическую фигуру.

Зато те актеры, которым пришлось играть роли просто бытовые или сатирически окрашенные, а потому пульсирующие жизнью, были наверху мастерства. Поп (Кедров), жена его (Зуева), Манюкин (Лужский), Васка (Шевченко), Аполлос (Ливанов), дочки попа (Бендина и Едина)[[444]](#endnote-438) — все были превосходны. И с тончайшими оттенками играла роль жены Буслова В. С. Соколова. Насколько лучше играет она здесь, чем в «Днях Турбиных». Нам меньше понравился Б. Г. Добронравов в роли Ильи (кооператор «из мечтателей»), но это, вероятно, зависит от того, что здесь автор опять дал фигуру с «надрывом» и романтическим привкусом, а потому сделал ее внутренне пустой.

В «Правде»[[445]](#endnote-439) было сказано, что режиссер напрасно придал исполнению слишком натуралистический характер. Тем, что он двинул пьесу и ее внешнее оформление по реалистическому (а отнюдь не по натуралистическому) пути, он, по-нашему, наоборот, спас из нее то, что может дойти до советского зрителя. По крайней мере, мы получили сжато и крепко нарисованную картину унтиловского быта. А слажен этот спектакль до предела отлично. Даже лица, только показывающиеся в дверях (когда вводят буйствующего Червакова в последнем действии), не играют «выходную роль», а мелькают как кусок жизни. Звуки, доносящиеся из-за кулис, не напоминают старых назойливых, *слишком* правдоподобных закулисных эффектов Художественного театра, а выверены и взвешены с подлинной художественностью. Вообще, давно в Художественном театре не было постановки с таким ансамблем и такой отличной общей отделкой, как будто воскресли лучшие его времена.

Жаль только еще раз, что эти усилия пали на долю столь двойственного материала. Будем надеяться, что ему на смену придет более цельная, живая и связанная с мыслями и чувствами наших дней пьеса — и постановка.

## **{****251}** 11. А. Орлинский «Унтиловск». МХАТ первый «Современный театр», М., 1928, № 9

В ряду последних спектаклей Московского Художественного театра этот спектакль, разумеется, менее всего получит право считаться поворотным. Наоборот, он свидетельствует о какой-то мертвой точке, на которой как бы остановился раскачавшийся маятник театра после памятных «Дней Турбиных» и недавнего «Бронепоезда», выросшего как своеобразная, яркая реакция на булгаковский спектакль. «Унтиловск» Леонова какой-то своей стороной примыкает к современности, но на самом деле ничего подлинно современного собой не принес ни сцене, ни зрительному залу МХАТ. Более чем всякий другой спектакль из числа работ МХАТ, посвященных прошедшему десятилетию революции — он является лишь вариацией тех настроений, которые были обычными и закономерными для дореволюционного развития этого театра. Достоевщина в сочетании с чеховскими мотивами — вот атмосфера, внутренняя сущность и психологическая ткань этой премьеры. Глухое захолустье. Скользко, ветрено, грязно. Кругом тундра и частые туманы. На этом фоне действуют унтиловские «человечки» и «еще теплые» люди, находящие: иные — смысл своей жизни, другие — забвение от нее в «унтиловочке» — местной самогонной бражке — в «унтиловщине», состоящей из жратвы, пьянства и мещанского разврата. Так вырастает «унтиловщина» где-то в таежной глуши, у Ледовитого океана, вдали от больших городов, от обновляющейся в революционном строительстве страны. О ней, — об этой стране, впрочем, не говорится ничего или очень мало. И совсем уж ничего из этой новой жизни образно *не показано*: только какие-то скупые и глухие отголоски о ней долетают до зрителя в словах отдельных героев пьесы.

На этом безотрадном фоне, насыщенном почти символической гнилью и мерзостью, действуют различные фигуры. Одни свободно и не без смака ныряют и барахтаются в мещанской тупости и дикой отсталости. Другие пытаются противостоять им в надежде вырваться в иную, лучшую, более осмысленную и полезную жизнь, очертания которой маячат даже в Унтиловске. Злым гением и центром, вокруг которого липнет и собирается вся «унтиловщина», является некто Черваков, который сам о себе говорит: «Аз есмь — Унтиловск». Злой, хитрый и едкий «унтиловский человечек» подымается на высоту почти мистического черта в образе человеческом. Ему противопоставлены, «опухший лицом и медлительный от непомерной силы своей», расстрига-поп Виктор Буслов, почти единственный «еще теплый человек унтиловский», в свое время сосланный царским правительством в унтиловскую глушь. Черваков — вдохновитель и поэт «унтиловщины». К тому же он влюблен в бусловскую «неверную жену Раиску», сбежавшую в свое время от Буслова из тундры. Посему он всеми способами и соблазнами старается утопить Буслова в унтиловской грязи. Для этого пускается в ход самогон, «смутьянская красавица», солдатка Васка, подарившая Унтиловск самогоноварением. {253} Черваковщине противостоит Раиса, возвращающаяся в тундру к Буслову, хотя и с новым мужем своим, нытиком-интеллигентом, а под конец вмешивается в это дело и Васка, полюбившая Буслова. Вокруг них группируются остальные людишки, большей частью попавшие в плен к Червакову, для которого все будущее человечество только «великая дырка» пустоты и бессмыслицы. Тут и местный кооператор Илья Редкозубов, путаный и смешной мечтатель, сочиняющий стихи на лету, жениховствующий с поповской дочкой, а затем дико и «стихийно» влюбляющийся в Раиску. Тут и Аполлос, друг Редкозубова — «земноводная, всегда жующая личность», прожорливый, тупой и косолапый. Тут и Гуга, муж Раисы, мнительный, самолюбивый и слезоточивый интеллигент-народник, выброшенный вон ходом революции. Рядом проходит Манюкин, «остаток человека», упоенно врущий о прежней славе; поп Иона со своей попадьей и двумя Агниями, бесплодно тоскующими по женихам. В эти «тихие щели» унтиловщины зовет Раису Черваков, от них бежит снова куда-то «комнатная женщина» Раиса, в них, в конечном итоге, остается спившийся Буслов, которого властно и сильно берет под свою руку красивая и животно-сильная Васка, на которой просчитался Черваков. Буслов, видимо, будет строить по-новому свою жизнь в Унтиловске.

Галерея выброшенных жизнью и ненужных людей, почти *организуемых* в одно гнусное целое Черваковым, — населила сцену театра на этом спектакле, дико контрастируя со всем ходом жизни даже в ее слабом звучании в монологах и репликах леоновских героев. Правда, Червакова кто-то называет «нервом контрреволюции», и этим бросается новый и более отчетливый свет на эту необычную и символически-призрачную фигуру. Правда, Буслов в полупьяном энтузиазме иногда говорит об унтиловских комсомольцах и каких-то живых людях как о новой смене людей, взрывающей изнутри унтиловщину и черваковщину. Но политическая и жизненная значимость этих «нервов» контрреволюции и новой революционной жизни так неосязательно бледны, так осторожно обойден их социальный действенный конфликт, что получается впечатление как бы равносильного течения «черваковщины» и «новой жизни». И получается впечатление, что Черваков — Москвин, в своей исключительной и мрачной силе, действует вхолостую, как в холостую и неубедительно, хотя с меньшим сценическим блеском, ему противостоит Ершов — Буслов. Пожалуй, ярче и крепче противопоставляется Червакову фигура Васки в четком и законченном, хотя и скупом по тексту, исполнении артистки Шевченко.

Наиболее сильной стороной пьесы является леоновская литературная манера письма. Хороший и лишенный вычурности язык, облекающий это драматическое повествование о заброшенных людях, по-достоевскому мерзких, по-чеховски прозябающих, плавно и логично развертывающаяся в диалоге и монологе мысль — лучшие и подлинно ценные особенности пьесы. Сценически пьеса, претендующая на звание психологической драмы, могла бы быть интересна: есть сюжет, есть внутренняя пружина борьбы «добра» и «зла». Действие, хотя и растянуто порой (особенно в первом и четвертом действии), все же если и не захватывает, то двигается по линии нарастания. К этому прибавляется мхатовское искусство игры, как и всегда, продуманное и внутренне законченное. Ярче и великолепнее всех в своей роли Москвин (Черваков), жизненны каждый: {254} Добронравов (Редкозубое), Ливанов (Аполлос), Шевченко (солдатка), Кедров (о. Иона) и Зуева (в роли попадьи); слабее Ершов (в роли Буслова) и Лужский (в роли Манюкина). Почему же, несмотря на эти все достоинства пьесы и игры, спектакль оставляет впечатление какой-то художественной тусклости и томительности, усугубляемой музыкальным фоном в форме колокольного звона и завывания метели, на котором почти все время развертывается действие? И почему даже веселая русская гармошка посередине спектакля и пение комсомольцев за сценой в конце его не могут скрасить этого впечатления ни художественно, ни социально?

Можно сказать уверенно, что секрет неяркости пьесы и спектакля в ее социальной отгороженности. «Унтиловск» показан не на широком поле эпохи, а в узком уголке комнатных настроений и страстишек. Даже пение комсомольцев, подобно Интернационалу в «Днях Турбиных», звучит только за окном… Леонов возымел хорошую мысль показать «унтиловщину» медвежьих углов наших дней и, вскрыв ее внутреннюю антиреволюционную сущность, противопоставить ей новую жизнь, выпирающую даже из «унтиловщины». Но, замкнувшись в узкой рамке, не расширив социальной динамики пьесы в тексте (вина автора) и спектакля в его сценическом воплощении (вина режиссера), автор и театр сузили, обесцветили наметившийся было смысл пьесы и динамику в развитии действия. Наше революционное десятилетие — эпоха требует от драматурга и от театра, берущихся за темы о революции и контрреволюции, иных полотен и иных художественных манер. Слабое *социальное* раскрытие «унтиловщины» и сил, ее сокрушающих, — основной недостаток спектакля. «Унтиловщина» и «антиунтиловщина» — явления не индивидуально психологические, а социально обусловленные. И вот такой обход основного требования наших дней не дал «Унтиловск» превратить в такое же яркое достижение, как «Бронепоезд», сделав «Унтиловск» *мертвой точкой* на новых путях развития МХАТ. Авторам и режиссерам театра придется это учесть для того, чтобы следующий взмах временно остановившегося маятника был бы движением не назад, а вперед.

## 12. ЭМ. <Э. М. Бескин> Театр и музыка. «Растратчики». (МХАТ первый) «Правда», М., 1928, 24 апреля

Тема растратчиков сама по себе выигрышная для нашего театра. Здесь есть место для смеха, для злой сатиры, для беспощадной борьбы. Эпидемии растрат суть явления столь же поганого порядка, как эпидемия хулиганства, антисемитизма. Они рождаются противоречиями нашей жизни, нэпом, варварскими рабскими привычками, некультурностью. Они наносят социалистическому строительству величайший вред и по ним можно открыть пальбу не только в порядке репрессий и судов, не только со стороны общественных организаций, прессы, собраний, но и с театральной сцены.

{255} Однако поставленная Московским Художественным академическим театром пьеса «Растратчики» (по катаевской повести того же названия[[446]](#endnote-440)) вызывает только недоумение. Главбух некоего треста Прохоров, уже почтенный отец семейства, с тоской взирающий на советскую «муру» и патетически воздыхающий о былом величии купца Саббакина, и кассир того же учреждения, образцовый олух царя небесного, Ваничка (тот самый, который называет красно-синий карандаш «Александром Сидорычем» и, захлебываясь от восторга, читает слово «касса» наоборот — «ассак») попадают с казенными суммами в пивную, откуда, увлекаемые кабацкой логикой вещей, отправляются «путешествовать» по злачным местам градов и весей Советского Союза. Одиссея Филиппа Степановича и Ванички кончается их возвращением к родным пенатам, развалом семейного счастья Прохорова и исправдомом. Таков несложный сюжет пьесы.

Существуют различные типы растратчиков. Бывают растратчики — злостные стяжатели, расчетливые циники; один из таких — «бонвиван», инженер, не без кокетства штудирующий уголовный кодекс, мимолетно выведен и в пьесе (превосходная игра Хмелева). Бывают слабохарактерные слюнтяи, влекомые к растратам глупостью, холуйством, так называемой душевной пустотой, попадающиеся по пьяной лавочке. Бывают различные комбинации обоих типов, все представляющие собой некое «единство в многообразии».

Можно, конечно, взять и породу расслабленных пьяниц, каковыми являются оба катаевских растратчика. Но тогда надо показать их такими, как они есть, показать их действительное место в природе. Предпосылкой художественности является прежде всего правдивость. Надо показать «обратную» сторону пресловутой «широкой русской натуры», вскрыть ее гнусную ханжескую суть, зло высмеять паскудные сивушные слезы, никчемную бесхарактерность и дряблость социальных обломков старого, могущих еще наносить, к сожалению, огромный общественный вред. Тут большой плацдарм для подлинного художественного мастерства.

Иначе подошел к растратчикам Художественный театр, углубив недостатки повести Катаева. Он вооружился «возвышенным» психологическим методом, упор взял на то, чтобы обнажить и у «Ваничек» «душу человеческую», чтобы продемонстрировать, как пьянство и растраты разлагают людей, делают их несчастными, отверженными, доводят их до сумасшествия, толкают в пропасть. Между тем вопрос о том, что у Ваничек и Прохоровых от слюнтяйства и что от загубливаемого «вечного доброго» — есть вопрос, который поистине следует предоставить гробокопателям.

Что получилось в результате? У зрителей ни «смех», ни «слезы», а просто зевательные рефлексы. Вместо сочной сатиры — мелодрама заурядного калибра. Затея переделки повести Катаева — по сути дела фельетона с налетом фантастики — на «реалистически-психологический» лад так и не удалась. Пьеса смотрится с убывающим интересом, нагоняет тоску. Ваничка и Прохоров все время оказываются лучше других окружающих. Добро бы, если бы даже эти «лучшие» вызывали омерзение, а то пьеса сконструирована так, что оба героя оказываются безвольными {256} и довольно-таки случайными «жертвами» зеленого змия, заслуживающими всяческого снисхождения и даже сочувствия так, чтобы выдавить слезинку у зрителя. Впрочем, слезинка так и не выдавливается, несмотря на семейную трагедию в стиле унылых мелодрам прошлого столетия. В память лезут былые «Тридцать лет, или Жизнь игрока»[[447]](#endnote-441).

Своего рода «массовая сцена» ярмарочного разгула на средства растратчиков в одном из городишек, куда забрели главбух и кассир, смахивает на плохонькую карикатуру. Это — не живые люди, а какие-то отвратительные маски, стадо рыгающих, икающих, горланящих, пляшущих, пресмыкающихся, ворующих и продающихся, которые воплощают собой «весь город». Пародия на «чернь» нашего времени, по отношению к которой на голову выше стоят оба скитальца, напоминает прежние оперные изображения малороссийских шинков, куда из всех окон и дверей в один миг слетается толпа, изображающая «лихое веселье».

Несмотря на виртуозность игры Баталова, курьер Никита на сцене еще менее убедителен, чем в повести. Это — смекалистый пропойца, активнейшая личность в учреждении, не то кинематографический Пат, не то Фигаро; выполняет роль «ведущего начала» в пьесе, «подталкивает падающих» растратчиков, объегоривает курьершу, все предвидит и неизменно выходит сухим из воды.

Небесполезно иметь в виду даже Художественному театру, что одна и та же реплика от частого употребления звучит не слишком весело (бесконечно повторяемое «граф Бридо» у Прохорова, «дай боже, чтобы завтра то же» у Ванички). Да и вообще все время видеть главных действующих лиц беспробудно пьяными не может не утомлять зрителя, как бы хорошо ни играли Тарханов и Топорков, доблестно преодолевавшие пустоту ролей. Зато, вне всякого сомнения, зря не использованы ряд мест из повести, веселых и выигрышных для сцены (например, картинка с «Николаем II» в одном из вертепчиков).

В спектакле есть кое-какие технические новшества положительного свойства («мерцающая улица» и др.). Здесь, кстати отметим, — не только в связи с «Растратчиками», — что за последнее время «поезда» стали что-то уж слишком усердно двигаться по сценам московских театров.

В целом пьеса вышла неубедительной и скучноватой, неизвестно, зачем нужен был показ «души человеческой» вместо борьбы с растратчиками как с социальным злом. С тем же успехом можно было бы разузоривать замысловатыми психологическими рисунками человека, «тихо кончающегося» от опоя. Но стоит ли на это тратить порох и высокие художественные ресурсы театра? Со всех точек зрения, в том числе и с художественной, «Растратчики» ниже обычного уровня Художественного театра.

## **{****257}** 13. Н. Волков Театр — музыка — кино. «Растратчики». (Московский Художественный театр) «Известия», М., 1928, 27 апреля

Спектакль «Растратчики» (пьеса В. Катаева по его же повести) — прискорбное событие. Театр большого психологического реализма, стремящийся в постановках последнего трехлетия найти сценический язык для оформления современной темы, вдруг решается поставить пьесу, в которой не только эта тема отсутствует, но и вообще нет какого-либо значительного социального или психологического содержания. В течение трех актов показывают нудно и томительно, как бухгалтер Промкуста Прохоров и кассир Ваничка растрачивают в пьяном угаре 12 000, полученные ими из банка. Начиная с половины первого акта и почти до самого финала, на сцене беспрерывно пьют и чокаются, допившись, швыряют в толпу деньгами, пока этот круговорот бутылок и стаканов не кончается рыданиями бухгалтерова семейства и зловещим стуком в дверь.

Все это «растратное пьянство», в совокупности своих многочисленных картин, является пьесой не только драматургически плохо сделанной, но и совершенно беспомощной в подходе к раскрытию определенного явления. Случай из уголовной практики разрабатывается по принципу бесконечности. Можно без конца множить все новые и новые эпизоды, показывая, как Ваничка и Прохоров пропивают казенные деньги, можно заставить их растратить не двенадцать, а двадцать четыре тысячи и соответственно с этим удвоить число актов.

В чем же вина Художественного театра? В том, что он муху принял за слона и маленькую, слабенькую и пустенькую пьесу счел за материал, годный для большого спектакля. И вот разменялось большое искусство, и в оправе печального и неудачного спектакля главным растратчиком своих сил и возможностей выступил он — наш замечательнейший театр.

Занявшись скорее не постановкой, а спасением неподходящей для себя пьесы, МХАТ начал превращать анекдот в трагикомедию или даже трагедию. Результат оказался неутешительным: плохая пьеса оказалась надуманно и неискренно поставленной. Во втором акте, где изображена ярмарка в городе Калинове, режиссер Судаков захотел показать некий хаос уездного пьяного быта. И вот в одну кучу смешались персонажи «всех времен и народов», откуда-то из древнерусских трагедий потянулись седобородые «калики перехожие», затанцевала шансонетка в красных чулочках и туфельках (это в уезде-то!). А рядом затопали какие-то хитро расписанные бабы и местная «чернь», по терминологии автора. Все это было столь режиссерски не организовано, что вызывало одно лишь желание: поскорей бы сдвинулся занавес.

Ошибочно было и приглашение на данный спектакль художника И. Рабиновича. Нет спора, что Рабинович — один из самых талантливых декораторов. Вспомните его «Лизистрату», взгляните на театральной выставке на {258} макет «Дон Карлоса». Но Рабинович из всех театральных художников наименее пригоден для изображения быта. Его воображение легко рисует стройный силуэт Акрополя или мрачный блеск испанского католицизма. Но ему нечего делать в атмосфере сценического бытового анекдота, хотя бы и ставимого Художественным театром. И вот сцена заполнилась шаблоннейшими фанерными комнатками и перегородками, над которыми вне всякой связи с местом действия заиграло лучами прожекторов кисейное ночное небо. Вот только об этом небе да еще о спуске электрических лампочек в начале первого акта и вспоминаешь, как о самом интересном зрительном впечатлении.

Невесело обстояло и с общим тоном исполнения, — и это несмотря на то, что несколько образов актерски было сделано превосходно. Но эти образы были из другой пьесы, а не из той, которая носит название «Растратчики». Замечательно, например, исполняет Тарханов бухгалтера Прохорова, наделяя его какой-то буйной одержимостью. Но ведь этого Прохорова в пьесе нет, и такая трактовка роли окончательно уводит зрителя от «растратчика денег» в план какой-то растраты человеком самого себя. Много хорошего есть у Топоркова, стремящегося тоже (и тоже неверно) перевести своего Ваничку в план какого-то «блаженного человека». Отчетлив инженер Шольте (злостный растратчик), как будто выгравированный Хмелевым; наконец, с умным лукавством играет Баталов «демонического курьера». Но при всем том, повторяем, общего тона в пьесе нет, да и не могло быть.

Да, в этот вечер Художественный театр не был художественным театром. Было бы лучше, если бы театр, не показав «Растратчиков» в прошлом году, не показал их и в нынешнем. Театр, владеющий силой потрясать и волновать глубоким раскрытием человеческих чувств, должен бережнее относиться и к своему времени, и к своим силам. Их не так уже много, их надо беречь.

## **{****259}** 14. А. Орлинский «Растратчики» в Первом Художественном театре «Современный театр», М., 1928, № 19

Спектакль до очевидности неудачный. Критика и зритель будут более чем правы, отвергнув эту последнюю работу МХАТ. И если этого все-таки не случится на все 100 %, то повинен будет в этом лишь один «соучастник» этого художественного проступка театра — актер Тарханов, с исключительной талантливостью ведущий главную роль бухгалтера-растратчика Прохорова.

Однако, если мы уже вступили на путь *обвинения*, продлим несколько этот путь рассуждений и постараемся найти в сложном комплексе театрального спектакля его главного *виновника*.

Разумеется, виноваты все (кроме актеров!) в том, что именно эта пьеса превратилась в спектакль большой сцены Московского Художественного театра. Тут, надо полагать, внесли свою лепту и литчасть, и режиссура, и художественный совет театра… Однако основная беда в драматических свойствах самого произведения. Катаевская пьеса «Растратчики» куда слабее известной катаевской повести того же названия. Стремясь возвыситься над уровнем анекдота, каким она по существу является, пьеса не содержит в себе в достаточных дозах ни острой, ни здоровой соли «забавного происшествия», ни достаточного материала для поднятия ее над уровнем некой трагикомической фантасмагории типа *гоголевской* «Шинели». В результате не слишком веселый и удачный анекдот и вместе с тем отчаянные (и безнадежные!) попытки театра создать, «наперекор стихиям», из анекдота спектакль большого психологического звучания. Эта непомерная требовательность режиссуры к ограниченному материалу пьесы довершила ее неудачливость.

Течение спектакля, как он сложился в результате всех его составляющих сил, само по себе представляет немало любопытного и поучительного. Совершенно, например, явственно чувствуешь с первых же минут после поднятия занавеса, как главные исполнители (Топорков — Ваничка, Баталов — курьер, Тарханов — бухгалтер) с огромным мастерством буквально *заставляют* зрительный зал преодолеть недоверие к завязке сюжета, выражающейся в том, что курьер толкает бухгалтера и кассира к растрате, о которой они спервоначалу и не помышляют. Но вот будущие растратчики пошли в пивную и под «гипнотизирующим» давлением курьера-соблазнителя (воплощение рока в пьесе?) сели за стол. Зазвенели бутылки, заиграла кружевная, пошленькая музыка (кстати говоря, — старенькая-старенькая по репертуарному подбору), и сочувствуя актеру, облегченно вздыхаешь: «Слава богу, *переключились* в фантасмагорию. Теперь уж все пойдет “нормально”, т. е. вверх ногами, по-пьяному, по-ресторанно-нелепому, пожизненному…»

Фантасмагория началась. И старорежимный бухгалтер, ощутивший себя вдруг в советской пивной графом Гвидо[[448]](#endnote-442), и кассир Ваничка, упоенно чтущий старого бухгалтера, и столь выдуманный курьер-совратитель и бесстрастные «нарпитовцы» пивной (катаевские «некто в сером»), и пьяные разговоры, фантазии полные, и звон оркестра — {260} все вместе сливается в какую-то поэтическую симфонию растраты. Недаром пьяный бухгалтер философствует: «Эх, была жизнь — сон! А теперь, что же? Мура…»

Так начинается… Но вот фантасмагория круто перекидывается в купе спального вагона, где бухгалтер и кассир, неожиданно очутившись путешествующими растратчиками, встречаются с проституткой и таинственным агентом-уполномоченным.

На мгновение кажется, что режиссура спасла бледный текст яркостью красок и звуков. Но нет, вспыхнувшее ожидание погасает… гора рождает мышь… и взамен ожидаемой «фантастики жизни» просто-напросто неправдоподобная, ненужная и, что ужаснее всего — скучная нелепица, в которую, право, не верит ни зритель, ни актер.

И как раз с этого момент начинается «второе» переключение. Анекдот, переключившийся в пивной на фантасмагорию, переключается в трактире на психологическую драму.

Именно на этом фоне с еще более изумительной силой развертывается игра Тарханова, давшего в этой роли незабываемый образец углубленной психологической трактовки одуревшего до безумия мещанина, поднятого силой актерского таланта за пределы подлинной человеческой драмы. Но как все это не вяжется со всей пьесой и спектаклем, беря их в целом…

Мы отметили самое главное и интересное в этом необычном для МХАТ спектакле. Несколько еще добавочных штрихов, и картина будет дорисована. Говоря об актерском исполнении, наряду с Тархановым нельзя не отметить Баталова, ведущего с максимальной убедительностью неубедительную роль курьера. Не развернулся Топорков, актер театра Корша, приглашенный сюда, очевидно, благодаря тому, что в прошлом сезоне он играл в пьесе «Вокруг света на самом себе»[[449]](#endnote-443) подобную роль чудака-фантазера. Но Топорков, во-первых, все же выбивался из стиля мхатовского ансамбля, а во-вторых, нельзя же построить роль на двух словечках, столь скупо отпущенных автором для столь важного персонажа: «аблимант» и «дай боже, чтоб завтра было то же». На этом далеко не уедешь! В этом смысле больше посчастливилось Тарханову и отчасти Баталову, в распоряжении которых автор дал более благодатный и богатый текст. Но этого мало. Некоторые мазки автора (и режиссера) просто фальшивы. Такова, например, уборщица в первом действии. Тупой плач деревенской бабы из-за призрака растраты «начальством» здесь, право, звучит наивно и художественно фальшиво.

Оформление? Оно не на высоте. Декоративное убранство дало другой, совсем неожиданный крен. Талантливейший И. Рабинович, показав проблески своего обычного мастерства, смелого и вдумчивого, в сцене на улице (огни уличных реклам и другие) не сумел этого же провести во всем спектакле, начиная от сцены в конторе, поданной слишком обыденно, и кончая квартирой растратчика. Однако хуже всего, что художник сюда принес стиль другого театра. Трактир, похожий на корчму, «местечковые» тона одежды и ряд других деталей упрямо напоминали о ГОСЕТе[[450]](#endnote-444). Но что очень хорошо в постановках Грановского[[451]](#endnote-445), то не вязалось с пьесой и стилем мхатовского спектакля.

Спектакль этот, в целом, как мы видим, некий прорыв в художественном облике МХАТ. Может быть, ближайшая причина этой неудачи в том, что спектакль попал на большую сцену, где его слишком «осерьезнили».

Но очень возможно, что в неудаче этого спектакля вскрылось более значительное {261} явление. Не надо забывать, что «Растратчики» были взяты театром до «Бронепоезда». Это было после «Дней Турбиных», первым шагом театра на новом для него пути нового (небулгаковского) отражения современности. Боясь браться за большие полотна типа «Бронепоезда», театр брал малый сюжет, оторванный от большого потока современности, где массы участвуют, по крайней мере, наравне с индивидуальными героями. И эта половинчатость отомстила за себя, как это мы видели в «Унтиловске» и как это еще сильнее и разительнее сказалось в «Растратчиках». Простое сравнение двух этих спектаклем с успехом «Бронепоезда» подсказывает, куда лежит верное направление театра на его новых путях.

## 15. Д. Тальников Перевернутая страница «Современный театр», М., 1928, № 24 – 25

Социальная драма Чехова, пусть развертывающаяся в чуждой современности классовой среде, воспринимается и сейчас нашим зрителем потому, что она социальна, что на ее лирике — чеховской интимной лирике — лежит густая печать социальной значимости. Революция бытовая, переводившая «вишневый сад» в руки новой деловой буржуазии лопахинского толка, завершилась в историческом масштабе: итог и «вишневому саду», и всему ло-пахинскому «деловому» распорядку капиталистического хозяйства подвела революция.

Так или иначе, факт тот, что пьеса Чехова и сейчас принимается зрительным залом. <…>[[452]](#endnote-446)

Что же писать о постановке Художественного театра? Здесь должна быть одна лирическая рецензия. Ведь там, на пороге зрелых дней, у конца нашей юности, слышали мы впервые неясные и «неизъяснимые» предчувствия чеховской лебединой песни… Там были мечты туманные и «сладость» их. И вот как аромат воспоминаний юношеских лет воскрешенные перед нами первые живые движения наших чувств, вот эти самые живые — Станиславский, Книппер, Москвин — «старики» Художественного театра, с именами которых слились навек известные ассоциации юности — Леонидов, Лужский… — «старики» — слившиеся навсегда с тонкой тканью чеховских узоров… Они уходят — вот их последние шаги, — как ушла для феодальной России жизнь «вишневого сада», как ушел Чехов совсем, навек, — уходят невозвратно основатели и творцы Художественного театра — и больше их не будет. Будут новые прекрасные дарования, но иного стиля, тона, и мы присутствуем на этих спектаклях Художественного театра при последних закатных лучах старого искусства.

Какая же тут «критика», требования рецензента и прочее к этому спектаклю, уходящему в историю русской сцены, воскрешенному на миг?.. Или принять его целиком — или целиком отвергнуть, кому спектакль чужд. Творцы первоначального «Вишневого сада» — через четверть века — те же живые артисты, только с еще большей — и ныне {262} органической — лирикой собственных годов, жизни, собственных предчувствий — переживали на сцене старые чувства чеховских героев и оживили их. Это был не высохший «музейный» цветок, лишенный аромата и свежести…

Была воскресшая жизнь на сцене, и ветки вишневого сада, отягченные белым цветом, глядели в окна старых комнат, и пыль книжная — хороших книг, друзей наших — была в старом книжном шкафе, и вот представлялся семилетний мальчик на большом окне в сад, глядящий вслед отцу в Троицын день, — и замечательное молчаливое прощание Гаева с домом, его беззвучные рыдания в платок, прижатый к губам… Вообще Гаев — Станиславский, получивший теперь большую органичность творческую, чем это было прежде, — замечательный образ, до слез умиляющий своей тонкой художественной правдивостью, мягкостью и благородством игры. Он один оправдывает полностью возобновление постановки, — уходящий со сцены навсегда не только разоблаченный, но и художественно оправданный чеховский Гаев. И Раневская, носящая в себе не только распад класса, но и очарование женственности, культуры, душевной мягкости, — даже в тех чертах тонкой «порочности», о которых говорит Гаев, — нашла себе легкое, изящное и поэтическое, полное художественной правды, воплощение в игре Книппер. Поэтизация прошлого — вот что дают, в сущности, при всем правдивом разоблачении образов Станиславский и Книппер, — да, пожалуй, дает и вся постановка. Это — лицо ее, лирика театра, природа старого Художественного театра, — и это, как я уже сказал, нужно или принять, или целиком отвергнуть. В плоскости чисто художественного воскрешения образов нашей классической литературы такая историческая «реставрация» воспринимается как художественная правда со всеми, повторяю, яркими чертами *социального разоблачения*, сопутствующими этой правде.

Зато театру не удалось уничтожить риторичности Трофимова. Хороша простая, безыскусственная игра Ани (Тарасовой), но Трофимов у Подгорного какой-то двойственный. В целях натурализма, желания «оживить» этот образ, явно не удавшийся Чехову, театр лишил его живого пафоса общественности, живого энтузиазма молодости, несомненной революционной настроенности.

Содержательность риторических речей Трофимова не в самих словах, а в пафосе, их наполняющем, — в воодушевлении, с каким они произносятся, в подъеме душевном, романтике молодости, и лишать Трофимова этой романтики значит сделать его образ *бессодержательным* психологически, — не делая его одновременно живым художественно. Пусть зазвучат эти речи, голоса молодые Трофимова, Ани — не так холодно, серо, «облезло» — прозаически, как сейчас, — ярко, страстно, сверкающе — над грустной лирикой Раневских и Гаевых, — *поверх* всей тоски упадочной обреченных людей, и в этом свежем и бодром звучании молодых голосов получит устой вся пьеса и постановка для звучания своего в современности…

Интересен Лопахин у Леонидова, даже в своем «хамстве» не выходящий из пастельных тонов общей настроенности спектакля — какой-то «грустный» Лопахин, не обычный; трогателен Лужский — Фирс (гримировка надглазных мешков кажется нам преувеличенной), Дуняша — Андровская дает свежий, бодрый и хороший тон, яркая гротесковая фигура Москвина — Епиходова — вся в старом давнем масштабе, {263} без внесения каких-либо новых творческих моментов.

А на всем спектакле печать тонкого благородства, тонкой культуры, мастерства. Вот здесь Художественный театр осуществляет полностью свою природу, призвание и свое художественное назначение; это для театра то завершение жизненного круга, о котором я говорил выше.

«Вишневый сад» — в сущности — был чудесным эпилогом этого бытия. Каждый художественный организм, полностью сделавший свое дело, приходит к эпилогу. Но из старого возрождается новое. Художественный театр начинает жить — новой жизнью, вступивши в нее через свою молодежь, через свое второе новое поколение, свою «смену», он, может, — и мы знаем — делает и новое дело, но это уже новый Художественный театр наших дней, нового поколения, новых пьес, новых театральных форм. Возобновленный «Вишневый сад» возвращает нас на миг к странице, уже перевернутой историей…

## 16. Адр. Пиотровский Театр. «Вишневый сад». (Открытие спектаклей Московского Художественного театра) «Красная газета», Л., 1928, [21] июня

«Я боюсь стать слишком опытным старцем, все постигшим, нетерпимым, брюзгливым, не признающим ничего нового».

Закончивший этими смелыми словами свою мудрую автобиографическую книгу «Моя жизнь в искусстве»[[453]](#endnote-447), основатель Московского Художественного театра едва ли хотел бы, чтобы непосредственное восприятие спектаклей, им созданных, впоследствии подменилось почтительностью, умилением по привычке и бесстрастным «глубокоуважанием». И здесь никак нельзя не признать, что в наследии старого МХАТ немало омертвевшего, немало автоматизованного. Это наглядно сказывается в таком спектакле, как «Вишневый сад». Он мертв не только потому, что написанная ровно четверть века назад чеховская пьеса уже современниками, стоявшими на гребне подымающейся буржуазной революции, была воспринята как робкий и неуверенный компромисс автора с идущей «новой силой» лопахинского толстого кошелька. Равнодушие МХАТ к общественной стороне пьесы сказалось, впрочем, лучше всего в том, что театр до сих пор не удосужился восстановить в обличительных монологах студента Трофимова те строчки, которые были выброшены царской цензурой, — это единственное по резкой смелости высказывание Чехова о пролетариате в России!..

Но беда спектакля не только в этом; беда в том, что и в художественном отношении образуется громадная пропасть между легендой о «Вишневом саде», как она сложилась в среде интеллигенции и театральной критики, и тем спектаклем, который сейчас показывается МХАТ. Следя за действием, ловя поверхностные интонации, нередкие провалы в диалогах, спрашиваешь себя, где же то подводное течение лирической и светлой печали, которое {264} до слез волновало целые поколения, тот «скрытый аромат» спектакля, который заставлял того же Станиславского говорить о «почке распускающегося цветка»?! Из спектакля «вынуты» знаменитые паузы, очевидно, из страха «не додержать их» перед теперешним зрителем. Некая инстинктивная боязнь оказаться смешными заставляет актеров сушить тон, торопиться и комкать интонации. Импрессионистское зрелище превращается в сухую бытовую картину. Пресловутый «звук лопнувшей струны» оказывается простым сценическим эффектом, и омертвелый костяк реставрированного спектакля стучит распавшимися суставами. Это — схема, это — препарат.

Какое блестящее доказательство того, что театральное произведение не музейный экспонат, что не только общественный смысл, но и художественная ткань его деформируется и распадается, будучи исторгнутой из родной социальной среды!

«Вишневый сад» — уже не тот, каким он казался. Но каким же он был? И здесь убеждаешься, как неизмеримо далеко в смысле сложности организации спектакля, в смысле многообразия сценических средств и тонкости приемов ушел наш театр за четверть века, отделяющие нас от премьеры «Вишневого сада». Мизансцены спектакля однообразны и в тех частях, где современное восприятие требует сложного контрапункта, как, например, в сцене «бала», — это однообразие удручает.

Таков этот спектакль всюду, где не вступает в силу неотразимое индивидуальное мастерство блистательных создателей Художественного театра.

Лишь эти мгновения по-настоящему зажигают спектакль. Но ведь Московский Художественный театр, поставивший «Бронепоезд» и «Горячее сердце» и лишь недавно смело обновивший свою структуру в целом отнюдь не ветх. И не страшно, что отдельные мертвые куски в его богатой сокровищнице уже перестали сверкать: страшно было бы, если бы они тянули за собою театр и зрителей по пути косности консерватизма во что бы то ни стало и пиетета вопреки всему.

## 17. Конст. Тверской <К. К. Кузьмин-Караваев>[[454]](#endnote-448) «Унитиловск» в МХАТ «Рабочий и театр», Л., 1928, 8 июля

В репертуаре ленинградских гастролей Московского Художественного театра «Унтиловск» Л. Леонова занимает особо важное и ответственное место: спектакль этот знаменует собою то движение в сторону осовременивания репертуара, которое, как известно, с полной определенностью выявилось в театре за истекший зимний сезон.

К сожалению, этот опыт подхода МХАТ к современной драматургии приходится отнести к решительным неудачам театра…

Неудача первая — самый выбор материала. Спектакль о людях, оказавшихся за бортом революции, о «лишних людях» современности, только о них одних (комсомольские песни в начале и в финале пьесы — явно пришиты белыми нитками и свидетельствуют лишь о совершенно поверхностном подходе постановщика к «современности»), {265} в наши дни приобретает явно пессимистический характер и отрицательно-агитационный смысл.

Психологическое «углубление» и раскрытие персонажей «Унтиловска», этих подлинных «живых трупов», сообщает драматургии Леонова неприятный душок. Достоинства автора: отличный, литературно сделанный язык действующих лиц, умение из самого незначительного материала построить сценически выразительные положения. Автору, режиссеру, да и исполнителям лучше всего удаются комедийные моменты спектакля…

Неудача вторая: выбор стиля оформления. В какой мере могут претендовать на «современность» приемы, повторяющие (в лучшем случае) постановку «На дне» или «Мещане», выполненную театром еще четверть века назад? После «Горячего сердца» и других поздних работ МХАТ постановка «Унтиловска» знаменует глубокий формальный отход театра на позиции, которые сейчас идеологически не только не бесспорны, но, напротив, — почти безнадежны.

Наивный натурализм эпохи зарождения Художественного театра был им, казалось, уже преодолен и сделался достоянием той части провинциальной сцены, которая и сейчас иной раз не находит выхода к современности, к новому сценическому стилю. Общий ход развития советского театра (да и искусства в целом) ведь отнюдь не толкает к «повторению задов». В чем же дело? Возможно, что формальная реакция вызвана довольно резким для театра переходом к новой, непривычной для него тематике и связанной с ней необходимостью перестройки всего внутреннего уклада театра, строящего {266} свое мастерство на своеобразной «душевной» тренировке актеров.

Та же причина, по-видимому, влияет и на весь характер исполнения, которое в «Унтиловске» не имеет свойственного обычно МХАТ идеально выверенного равновесия. Здесь, наряду с прекрасно найденными деталями и общим удачно подобранным ансамблем актеров, у многих — срывы, моментами пустоты, а иной раз и использование собственных, ранее найденных штампов. Кое‑что взято из «На дне», кое-что от спектаклей Достоевского (исполнение Москвиным роли Червакова особенно явственно приближает «Унтиловск» к тому периоду МХАТ, когда в его репертуаре преобладали пессимистически-упаднические тенденции). Большинство исполнителей играют вне какого бы то ни было общего рисунка: и условный психологический реализм (Ершов), и доведенный почти до пределов гротеск (Зуева и другие) — отлично уживаются с старомхатовской «простотой» (Лужский, Соколова и другие).

В этих условиях спектакль никак не может производить того впечатления, которого обычно ждешь от Художественного театра. В целом аудитория наша отнеслась и к теме, и к исполнению (если не считать мест комедийных, которые, повторяю, очень удались) — более чем сдержанно.

В целом — показ «Унтиловска» не только не приобретает значения большого театрального события, но, напротив, — сигнализирует некую опасность. Она заключается в том, что театр, ищущий выхода к современности, отнюдь не может для этого пользоваться материалом, хотя и принадлежащим современному автору, но идеологически, по всей своей установке, этой современности подчас враждебным — и совершенно чуждым. В этом случае бессильным оказывается огромная культура и мастерство театра; зря затрачиваются труд и немалые материальные средства.

## 18. Б. Мазинг[[455]](#endnote-449) Последние спектакли МХАТ. «Растратчики» «Рабочий и театр», Л., 1928, 22 июля

«Растратчики» — скорее неудача драматурга, чем театра. В этой постановке Московский Художественный театр доказывает свое искреннее желание найти тематически современную пьесу, стремится не застывать в своих сценических традициях. На этот раз Художественный театр отказывается даже от своей обычной декоративной консервативности и приглашает на постановку такого художника, как И. Рабинович. Факт, показывающий серьезность стремлений к обновлению постановочных приемов театра.

К тому же, и сама пьеса Катаева диктует иную манеру актерского исполнения, отличную от обычной манеры сценической игры Художественного театра. «Растратчики» отнюдь не бессодержательная пьеса, как может показаться при поверхностном знакомстве с нею. Письмо Катаева здесь в некоторой степени усваивает манеру германских экспрессионистов-драматургов. Под {267} внешней отрывочностью и пестротою скрыта идея оправдания «человека», который является игрушкой в руках случая. Ошибка основная и непоправимая в том, что сама идея пьесы менее всего современна и абсолютно не нужна в тематике советского театра. Да и в смысле художественной цельности имеется немалое упущение: смешение экспрессионистического стиля с натуралистическим. Пьеса часто начинает принимать даже характер обозрения.

Эта двойственность текста отражается и в двойственности сценической работы над «Растратчиками». Сделанные в свойственной Художественному театру манере «душевного натурализма» первая и вторая картины сменяются обозренческого характера третьей. Затем — почти экспрессионистическая — четвертая: нелепый кутеж в провинциальном трактире. В этой картине резче всего сказывается половинчатость спектакля. Наряду с натуралистически-правдивыми сценами прихода мужиков уживается гротескно-кошмарная сцена разгула трактирной рвани. Жадностью горящие глаза дикого сброда, цепкие руки, щупальцами тянущиеся к деньгам пьяного Ванички, круговорот низменных страстей, вырвавшихся на волю. Затем уныло-мрачные краски захолустной станции и, наконец, больной бред вконец изжившего себя растратчика Прохорова.

В «Растратчиках» Художественный театр пытался отойти от обычной своей манеры сценической игры, переключить ее в более заостренные, современные формы. Пьеса Катаева давала к этому материал, но не настолько большой, чтобы он мог дать повод к всестороннему обновлению. Драматург помешал театру. Плохо сделанная пьеса бросила тень на сценическую работу большой значимости. Большое мастерство актеров Художественного театра оказалось лишенным целеустремленности.

А жаль, ибо талантливая игра исполнителей «Растратчиков» заслуживает особого внимания. Здесь сказалось умение театра создавать ансамбль, в котором исполнители выходных ролей играют с неменьшим мастерством и убедительностью, чем исполнители ведущих ролей. И, как вершина мастерства, высятся Тарханов, Топорков и Баталов. Эти трое актеров разнообразными и неожиданными красками превосходно обрисовывают и психологическое состояние невольного растратчика, и наивную простоту потерявшего себя Ванички, и гротескно-патологическую фигуру курьера Никиты.

Но никакое, самое исключительное, актерское мастерство не может спасти спектакля, если он лишен основного драматургического стержня, если он оторван от настроений и веяний сегодняшнего дня. Поэтому «Растратчики», являя собою пример первоклассного актерского мастерства, знаменуя желание Художественного театра обновить свои тематические и сценические возможности, все же остаются неудачным спектаклем. Это — болезнь роста большого и серьезного организма, и она приведет не к увяданию, а к дальнейшему расцвету сил и возможностей Художественного театра.

# **{****268}** Сезон 1928 – 1929

С первых дней сезона в театральных кругах царила напряженная атмосфера некоего недоверия. Вс. Э. Мейерхольд и М. А. Чехов находились за рубежом. Оба мастера объявлялись в состоянии кризиса, так как не умеют понимать нужды зрительских масс.

Наблюдая «тревожные признаки» несостоятельности театров, Садко <В. И. Блюм> поминал прошлогодние «провалы» МХАТ и требовал «выправить» линию соответственно «окружающей действительности» («Рабочая Москва», 1928, 16 сентября). «Главная же творческая линия режиссуры должна будет идти по путям социально-психологического вскрытия содержания драматургического материала», — определял критик и секретарь редакции «Нового зрителя» Борис Вакс общее направление («Новый зритель», 1928, № 33 – 34). И продолжал: «А основная забота нашей критики в этой плоскости — по отношению к анализу постановочного творчества в предстоящем сезоне — должна будет направиться на проверку и изучение того, в какой мере режиссура справляется с отмеченной выше задачей» (Там же).

В связи с этим в течение сезона проходили различные обсуждения состояния театральной критики. А. Орлинский на страницах «Современного театра» (1918, № 5) писал о необходимости сломать «монополию» пишущих о театре при помощи воспитания новых кадров. Орлинский упрекал ныне действующих журналистов из числа работавших при дореволюционном строе в том, что они, усвоив новые приемы, применяют их «зачастую внешне и поверхностно». Он требовал, чтобы они соотносили свои оценки со «вкусом, мнением низового зрителя» и рабкора.

От Художественного театра по поводу задач современных рецензентов высказался Вл. И. Немирович-Данченко. Он соглашался с неизбежностью того, что критику «даны директивы, может быть, прежде всего политические, или прежде всего общественные, или прежде всего художественные» («Искусство», 1929, № 1 – 2). Однако он не соглашался, чтобы критик учил театр: «Его адресат — читатель. А когда он хочет адресовать свои статьи к театру, он садится между двух стульев» (Там же).

Гораздо более ответственную проверку, чем выпущенные в сезоне 1928/29 года премьеры «Квадратура круга» и «Блокада», МХАТ прошел в дни празднования своего тридцатилетия. Помимо торжественных заседаний и юбилейного спектакля оно широко и благосклонно отмечалось в печати. Многие писали {269} по этому поводу неоднократно в разных изданиях. Сам А. В. Луначарский выступил не менее чем с шестью статьями в газетах — от «Правды» до «Зари Востока».

Теперь для нового читателя историю Художественного театра писали критики, видевшие ее своими глазами, в лучшем случае, с полпути, как Э. М. Бескин или Ю. В. Соболев. Единственный остававшийся свидетель рождения МХТ А. Р. Кугель скончался накануне 30‑летнего юбилея театра, как некогда Н. Е. Эфрос — накануне предыдущего празднования — 25‑летия МХАТ.

Новейшую академическую историю МХАТ, отраженную в лицах его основателей, К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко («Двое»), слагал теперь Ю. В. Соболев («Современный театр», 1928, № 44). Подкреплял ее историческими обзорами Н. Д. Волков («Труд», 1928, 27 октября). Общественную историю до и после революции писал Б. А. Вакс. Экскурс в историю с социологической точки зрения делал Э. М. Бескин, а с точки зрения нравственных идеалов и верований — П. С. Коган.

От «Чайки» к «Бронепоезду» прослеживал путь Художественного театра А. Орлинский. «К проблеме монистического изучения творчества МХТ» отнес свою большую и оригинальную статью В. А. Павлов.

Издательство «Теакинопечать» выпустило в 1929 году в связи с юбилеем МХАТ брошюры: «Общественное значение МХТ» П. С. Когана; «Московский Художественный театра. XXX лет исканий и работы», «На заре Художественного театра» и «Вл. И. Немирович-Данченко» Юрия Соболева; «К. С. Станиславский» Любови Гуревич; «Музей Художественного театра» и «Кого не стало» Н. Телешова. Вышли также издания: В. А. Павлов «Театральные сумерки. Статьи и очерки об академизме и I МХАТ (1926 – 27 гг.)» (Б‑ка «Новый зритель», 1928), Борис Гусман «От “Чайки” к “Бронепоезду”» (Изд‑во Общества «Огонек», 1928).

Официальное празднование 30‑летия МХАТ проходило под лозунгом: «Сегодня юбилей Художественного театра. Давайте больше “Бронепоездов”, сокращайте “Дни Турбиных” — вот наши пожелания юбиляру» («Рабочая газета», 1928, 27 октября).

Как всегда, в эти годы раздавались в критике предостережения чрезмерному поклонению прошлым заслугам Художественного театра и вполне суровые требования к его настоящему. В газете «Труд» (27 октября 1928) журналист Евг. Фед. Степной напоминал, что из тридцати лет жизни МХАТ одиннадцать протекало при советской власти, следовательно, он «принадлежит советской стране», а все еще идейно недостаточно зрел.

Одним из условий, чтобы МХАТ стал таким и сыграл «действенную роль в наше время», по убеждению Б. А. Вакса, будет то, «когда от чувства отвлеченной морали театр сумеет приблизиться к познанию классовой морали» («Новый зритель», 1928, № 44).

Сим. Дрейден объявлял, что в отношении МХАТ «компромисса быть не может»: «Новое время — новые люди. Пережевывание переживаний “лишних людей”, как бы виртуозно оно ни было, не может удовлетворить нашего зрителя» («Ленинградская правда», 1928, 30 октября).

Марксистское театроведение было разочаровано тем, что МХАТ оставался при своем мировоззрении и интеллигентских привычках. Во-первых, Станиславский в своей речи на юбилее благодарил правительство за то, что оно не торопило театр {270} перестраиваться по-революционному. Во-вторых, Станиславский попросил почтить вставанием всех отошедших в мир иной художественников, в том числе и фабриканта С. Т. Морозова. В «Новом зрителе» (1928, № 45) посчитали ситуацию «курьезом». (Как известно, Станиславский поплатился за это. Получив разъяснения от перепуганных близких, что им совершена идеологическая ошибка, он заболел тяжело и, в сущности, до конца своих дней).

От лица революционного класса «победителей» Бор. Вакс на страницах «Нового зрителя» (1928, № 47) огорчался тем, что юбилей МХАТ был упущен для агитации. В зале не было рабочего зрителя, а «такие слова, как марксизм, пролетариат, классовая борьба, ни разу в этот вечер не нарушили гармонии торжества». Вакс критиковал правительство за «огромный, совершенно исключительный такт и сдержанность по отношению к этому столь хрупкому художественному организму, каким является МХТ» (Там же). Вакс подчеркивал, что «настоящие отрезвляющие строки» он пишет «из опасения “перерождения” в области отношения нашего к искусству», ибо «враг бесспорно во много раз сильнее нас» (Там же).

Отвлеченный и загруженный проведением юбилея, Художественный театр выпустил в сезоне 1928/29 года только два новых спектакля: «Квадратуру круга» В. П. Катаева (режиссеры Н. М. Горчаков, художник В. И. Козлинский, премьера 12 сентября 1928) и «Блокаду» Вс. Иванова (режиссеры И. Я. Судаков, Вл. И. Немирович-Данченко, режиссер-ассистент Б. А. Мордвинов, художник И. М. Рабинович, премьера 26 февраля 1929).

«Квадратура круга» была воспринята рецензентами как «веселая шутка» («Известия», 1928, 22 сентября), «пустяковая пьеса» («Современный театр», 1928, № 40). Вместе с тем было отмечено, что хотя материал и «пустоват», но МХАТ дал его «с таким восхитительным мастерством, с таким актерским искусством, что “Квадратура круга” приобрела какие-то новые и положительные тона в своей окраске» («Рабочая Москва», 1928, 23 сентября). Эти достижения критика объясняла удачной режиссурой Н. М. Горчакова, кроме некоторых сцен, где «выпятился» быт («Известия», 1928, 22 сентября).

Если критика отнеслась к «Квадратуре круга» как к спектаклю «переходному между летним и зимним сезоном» («Современный театр», 1928, № 40), то со всей строгостью она встретила «Блокаду».

Пьеса затрагивала недавние подлинные события так называемого кронштадтского мятежа. Сам Вл. И. Немирович-Данченко предусмотрительно разъяснил задачи МХАТ, направленные в этой работе по трем линиям: драматургической, сценической формы и общественной. «О высоком смысле эпохи» Немирович-Данченко был намерен говорить «языком искусства» («Вечерняя Москва», 1929, 25 февраля).

Эта правильная, с точки зрения ведущих советских критиков П. М. Керженцева и О. С. Литовского, стратегия Немировича-Данченко была поддержана ими на полосах центральных газет, «Правда» и «Комсомольская правда».

Уже после закрытого просмотра «Блокады», в день ее премьеры К‑цев <П. М. Керженцев> одобрил попытку театра «применить обобщающий, монументальный стиль» («Правда», 1929, 26 февраля). И хотя театр им «еще не вполне овладел», — «“Блокада” знаменует для МХТ полную победу на фронте подлинного советского, революционного репертуара» (Там же).

Вслед за ним положительную оценку давал О. Литовский, подчеркивая решающую роль театра в судьбе пьесы Вс. Иванова: «Театр сумел из этого безусловно талантливого {271} материала сделать спектакль большой драматической насыщенности и подъема. В. И. Немирович-Данченко сумел найти формы спектакля большого героического стиля, без детализации обычной для МХТ» («Комсомольская правда», 1929, 28 февраля). Основные тезисы своей статьи Литовский в дальнейшем изложил развернуто на страницах журнала «Современный театр» (1929, № 12).

Председатель комиссии Главискусства и критик Н. Равич ставил «Блокаду» выше «Бронепоезда 14‑69»: «“Блокада” — не пьеса в обычном понимании. Это — представление, и представление значительно более высокое по своей идеологической насыщенности, яркой выразительности языка и отдельных сцен, чем, например, “Бронепоезд” <…>» («Жизнь искусства», 1929, № 10). Кроме того, «такой идеологически значимый спектакль» свидетельствует, с точки зрения Равича, о том, что старшее поколение МХАТ «начало воспринимать и понимать революцию» (Там же).

«Сейчас еще трудно учесть ту громадную роль, какую сыграет новая постановка МХАТ Первого на путях развития советского театра, но одно для нас бесспорно — этот спектакль по социальной тематике и высокой театральной культуре — событие далеко выходящее за пределы театральной злободневности», — писал Р. Пикель в «Вечерней Москве» (1929, 28 февраля).

Тем же временем остававшиеся еще «левыми» представители РАППа осудили «Блокаду» в Художественном театре. И. Туркельтауб писал о туманном содержании пьесы, о том, что в спектакле не раскрыт этап классовой борьбы кронштадтских событий: «<…> На каждом шагу зритель наталкивается на психологическую и всякую иную несуразицу» («Современный театр», 1929, № 11). Главная причина виделась критику в том, что Художественному театру «не хватило, прежде всего, идеологических ресурсов, при помощи которых сцена в силах и дополнить автора, и даже перетрактовать его по-своему» (Там же).

И если О. Литовский в «Правде» (28 февраля 1929) писал: «Превосходен Качалов — железный комиссар. Артист создал образ большой внутренней силы, очень скупой в смысле жеста и движения», — то И. Туркельтауб в «Современном театре» (1929, № 11) настаивал на обратном: «Качалов своей игрой, посредственной, бесподъемной, усугубляет отрицательность образа Артема. За таким “железным комиссаром”, действительно, массы не пойдут».

Рецензент П. <псевдоним не раскрыт> радовался, что образ «железного комиссара» не удался ни автору пьесы, ни Качалову, иначе «эти личные и семейные трагедии могли бы совсем заслонить революционную суть пьесы» («Прожектор», 1929, 24 марта).

Таким образом, часть театральной критики все еще находилась во власти представления о недостаточности идеологического звучания постановок МХАТ, что объясняется скорее журналистской кампанейщиной, чем реальным положением дел на сцене.

Уже почти по окончании сезона 1928/29 года в прессе было отмечено 25‑летие со дня смерти А. П. Чехова. Снова ставились вопросы об его размягчающей безыдейности и неразрывности с нею искусства МХАТ. Критики делали попытки теоретически обосновать непригодность метода Чехова для изображения советского человека советскими драматургами. Они допускали его для чтения, но исключали для сцены.

## **{****272}** 1. Ив. Астров[[456]](#endnote-450) Малая сцена МХТ. «Квадратура круга» «Новый зритель», М., 1928, № 43

Беспретенциозно-веселая, крепко слаженная драматургически и портативная пьеска Катаева в течение лета получила уже довольно широкое распространение: кроме летнего театра «Аквариум», «Квадратуру» поставили (и до сих пор играют по клубам) десятки коллективов. Таким образом, постановка МХТ является как бы канонизацией пьесы post factum: малая «большая сцена» своим признанием как бы утверждает право пьесы Катаева на серьезную «котировку» на теа-рынке. Результат оказался парадоксальным. Легкий и легкомысленный водевиль требовал к себе такого же легкого подхода. Все мелкие коллективы, исполняющие «Квадратуру», этим подходом владеют в силу объективных обстоятельств: они пользуют «Квадратуру» как «самоигральную» пьесу, не ища в ней «глубин» быта, психологии или идеологии.

Не то в МХТ. Режиссер Горчаков стал делать «Квадратуру» всерьез, так сказать, академически. В итоге, если отдельные моменты пьесы выиграли в сочности и эффективности благодаря тщательной режиссерской отделке и высокой квалификации исполнителей, то пьеса в целом отяжелела, обнажились ее идейные изъяны, ее поверхностность, подчас пустота.

Очень условный комсомольский материал пьесы приобрел весьма сомнительную окраску благодаря тому, что трактовка МХТ чересчур добросовестно и серьезно принимает и показывает намеченный в пьесе комсомольский быт и «психологический {273} узор». Театр вынуждает зрителя не соглашаться с тем, как на сцене показаны комсомольцы — именно потому, что этому обстоятельству, случайному у Катаева, театром уделено слишком много внимания. Вырастает в отрицательный показатель и путаная мелкая обывательская мораль «Квадратуры», тогда как для автора она, очевидно, имела лишь значение традиционной водевильной развязки.

Это — минусы. Но вместе с тем, что совершенно естественно в смысле культурности зрелища — «Квадратура» в МХТ стоит, разумеется, неизмеримо выше всех прочих кустарных «Квадратур». Четкий темп и оформление, стройные мизансцены — делают этот *спектакль* живым и увлекательным. Но основное достоинство его — в актерском исполнении. Весь ансамбль — молодежь МХТ — радует свежей и точной *работой*, свидетельствующей о большой органической актерской культуре. Крепче других запоминаются Бендина (Людмила) и Яншин (Вася), у которых эта культура сочетается с искристым и многообещающим талантом.

И поскольку, в конечном счете, безвредное легкомыслие катаевского {274} «пустячка» побеждает «углубленный» подход к нему театра — спектакль нужно признать удавшимся, не упуская, однако, при этом из виду его водевильных масштабов, определяющих более чем скромное место «Квадратуры круга» (пусть даже мхатовской) в течении театрального дня.

## 2. П. С. Коган Тридцать лет Московского Художественного театра. Прославленный театр «Вечерняя Москва», 1928, 26 октября

Он родился, этот прославленный театр, тридцать лет тому назад, но он был зачат несколько раньше — в середине девяностых годов прошлого столетия.

Литература и искусство, которые расцвели пышным цветов в те дни, развертывались под знаком одной идеи. Они провозгласили примат внутреннего мира над внешним. Они не скрывали своего пренебрежения к вопросам политического и социального порядка и жили обостренным вниманием к вопросам религиозным и моральным. Толстовство, дебаты, развертывающиеся в философских обществах идеалистического направления, весь европейский модернизм в лице Ибсена, Метерлинка, Оскара Уайльда, Кнута Гамсуна, Пшибышевского[[457]](#endnote-451) и других, русские мистики и идеалисты, восходящие и взошедшие светила религиозно-символической и декадентской мысли, Мережковские и Сологубы, Бальмонты и Андреевы[[458]](#endnote-452) — все это в совокупности образовало великую систему индивидуализма, звавшую человека в глубины его внутреннего мира, подсказывавшего все формы освобождения от обывательщины и мещанства, все — кроме организованной общественной борьбы, кроме революционного восстания против режима, питавшего и обывательщину, и мещанство. Чехов был величайшим поэтом этой эпохи, поэтом трогательных интеллигентов, так мало действующих, так глубоко и одиноко переживающих. Следующее поколение будет смеяться над доктором Астровым, наивно веровавшим, что посадкой молодого леса можно привести человечество к счастью.

«Переживание» — не только стержень системы Станиславского. Это — знамя того времени, единственное убежище многих интеллигентов эпохи царского гнета, оторвавшего их от живого дела, загнавшего в глубину внутреннего индивидуального мира. В этом смысле Художественный театр — великий общественный театр. Он дал незабываемые образы, гениальное воплощение мыслей и чувств, которыми жило в то время все, что мыслило, что было неспособно погрузиться в болото мещанства. Мы теперь, богатые опытом, уже можем сказать, что эта сложная мечтательная внутренняя жизнь была своеобразным протестом против опошляющих будней, непримиренностью бессильной, но по-своему красивой и {275} увлекательной для художника. Когда Художественный театр нашел неподражаемые волнующие тона и краски для чеховских героев, когда с его подмостков заговорили гордые, одинокие ибсеновские «враги народа», когда он один из первых рассказал о трагедии мастера Генриха («Потонувший колокол»), бежавшего от людей в горы, чтобы там создать то, чему названья нет и что само себе должно «названье дать», когда с этих подмостков в зрительный зал были брошены безумные вопли ужаса андреевских героев, тщетно взывавших к разным «неким», ограждающим входы, — мятущееся общество узнавало в исканиях и муках этих героев свои собственные муки, свое собственное смятение. Театр выявлял «возвышенное» бессильной эпохи.

Но в эти же дни зачиналось и другое. В эти же девяностые годы грозная волна забастовок прокатилась по России, и на гребне ее знаменитая петербургская стачка, разбудившая всех, кто был способен восстать от спячки, от бессильной мечты, от бесплодного ужаса. В эти самые годы Ленин творил свою великую подпольную работу, организуя первые рати на борьбу за освобождение человечества.

Доносились ли до театра эти веяния?

Литература о них молчала, искусство всякое (изобразительное в лице «Мира искусства») от них бежало. Мы можем смело сказать, что Художественный театр уже тогда уловил дыхание грядущего. Здесь не место подробно развивать эту мысль (это сделано мною в выходящей на днях работе «Общественное значение Художественного театра»), но я утверждаю, — как ни кажется это парадоксальным, — что через двух писателей Художественный театр уже тогда, до революции, в творческом своем процессе был связан с силами, в которых бунт против мещанства и обывательщины направлялся по руслу активной борьбы. Эти писатели — Достоевский и Горький. Общественный смысл «Ставрогина», «Мещан» и «Дна»[[459]](#endnote-453) еще недостаточно оценен.

Последние годы деятельности театра у всех на памяти.

В дни господства беспощадного гнева народного Художественный театр продолжали оберегать. Но все знали, что если эти художники почувствуют красоту и величие революции, то они расскажут о ней так, как умеют они одни рассказывать. Кто скажет, что эта вера в театр не оправдалась? «Пугачевщина» и «Декабристы» были только симптоматичны. «Бронепоезд» стал театральным событием, новым символом, напоминавшим о тех героических временах в славной истории театра, когда каждая его постановка будила умы, волновала общественную мысль, была толчком к обсуждению величайших проблем. Мощь своего гения театр принес новым задачам. Образ Ленина господствует над этим замечательным спектаклем. Снова «переживания», но как далеки они от чеховской грусти, от бессильных символических порывов в таинственные миры! Эти переживания родил пафос революции, пафос борьбы, энергия жизни и жажда строительства.

Театр по-прежнему у вершины искусства, по-прежнему — наша слава и гордость. Он сделал новый великий шаг на своем пути. Он почуял биение пульса новой жизни. Только на этом пути бесконечные просторы для творческого гения, только там новые художественные победы, новая красота и новые миры богатых и сложных переживаний…

## **{****276}** 3. О. Литовский Тридцать лет Художественного театра. 1898 – 1928. МХТ «Комсомольская правда», М., 1928, 27 октября

В безрадостный бег российских дней, с их унылой тоской, городовыми и жандармами, новое сценическое слово художественников ворвалось освежающей струей.

Бесчисленные Астровы, Ивановы, интеллигенты разных социальных окрасок в стенах МХТ чувствовали себя «немного гражданами» и чутко реагировали на робкие слова протеста против существующего порядка, зазвучавшие из уст театральных героев, еще не появлявшихся на русской сцене.

Художественный театр, начавший свою жизнь всего за 7 лет до 1905 года, в своих постановках того времени как нельзя лучше отразил томление и тревожное ожидание предреволюционной эпохи. В чеховском и горьковском репертуаре художественников нашли отклик прогрессивные революционные настроения передовых буржуазных и интеллигентских кругов того времени.

Увядающая и разлагающаяся красота помещичьей усадьбы, неосознанные, но бурные порывы к новой жизни, когда «небо будет в алмазах» (Чехов), бунт против социальной несправедливости, реакции и мещанства (Горький) были созвучны тогдашней современности. В этом — секрет общественного значения Художественного театра в конце девяностых и в начале девятисотых годов.

Художественники произвели революцию театральной формы, театрального стиля. Взамен напыщенной театральщины, ходульности, фальши Художественный театр утвердил на русской сцене «житейскую правду» во всем, вплоть до мельчайших деталей костюмов и бутафории: «вдохновенному» наскоку на роль он противопоставил продуманную систему толкования образа, культурную и упорную работу над исполнением; провинциальной дезорганизованности спектакля и упору на отдельного актера — план, единую режиссерскую волю и отчетливую работу всего актерского коллектива. В основном художественники и по сегодняшний день остались верны своему театральному «символу веры».

Кость от кости, плоть от плоти российской интеллигенции, Художественный театр не мог не отразить в себе и ее шатаний. Массовый отход интеллигенции от революции после 1905 года в значительной степени сказался и на формальном и идеологическом упадке театра, что было отмечено марксистской критикой того времени. Даже в полосу подъема новой рабочей волны, после Ленского расстрела в 1913 году Художественный театр поставил инсценировку реакционного романа Достоевского «Бесы», вызвавшую известный протест Горького.

С огромным запасом театральной культуры, сценического опыта, с превосходным артистическим составом, но все еще глубоко интеллигентским пришел Художественный театр к Октябрю. Годы гражданской войны художественники прожили еще в «Вишневом саду» прошлого, и только недавно {277} пронзительный и задорный гудок «Бронепоезда» сигнализировал поворот театра к современности.

Театр, в котором теперь заметную роль играет молодняк, выросший и окрепший уже в условиях советской общественности, ищет прочных путей к нашей эпохе.

Но «что делаешь — делай скорей!».

Булгаковщина всех видов или полнокровная советская тематика? — так станет вопрос перед МХТ сегодня, в день его тридцатилетней годовщины.

От того, как театр решит этот вопрос, зависит — сумеет ли он стать равноправным участником в общей семье строителей новой культуры.

## 4. В. А. Павлов К юбилею МХТ. Глава из книги «МХТ в стране советов»[[460]](#endnote-454) «Новый зритель», М., 1928, № 44

Нигде, кажется, не распускается столь пышно «прославление», как в области театра. Здесь прославляют с каким-то упоением упорства. И здесь поистине несоизмеримо больше великих и малых, многолетних и скороспелых юбилеев, нежели просто хороших спектаклей и аналитических оценок.

Учитывая прежние театральные юбилеи, надо ожидать, что нечто похожее произойдет и в торжественные дни юбилея МХТ, который, к слову сказать, на этот раз подоспевает как нельзя вовремя.

В дни наступления на искусство многоликой художественной обывательщины, в дни, когда аплодируют утверждениям, что «Бронепоезд» является революционнейшим спектаклем, нам кажется, что поговорить именно о МХТ — весьма своевременно и необходимо.

Конечно, смешно винить МХТ в том, что, сделав многое, он не сделал еще большего; это была бы историческая неблагодарность. Однако нельзя не признать, что все примирение МХТ с революцией свелось, по существу, к пересадке со всем своим домашним скарбом из одного вагона в другой.

Если слава МХТ заключается в том, что он установил пределы художественной правды и психологической проникновенности, то мы поступим вполне в духе его устремлений, если попытаемся — даже в самых беглых чертах — исследовать хотя бы одну из границ его мхатовской правды и его мхатовской *способности познания*.

Мы полагаем, что это будет лучше, нежели перечислять его заслуги и повторять обычное приветственное словоизлияние. Этим в нынешнем юбилее займутся многие и без нас.

Коснемся внутреннего строения жанровых элементов его творчества. Здесь МХТ неподражаем, художественно-самобытен, жизненно правдив и, наконец, по масштабу отражаемого им социального мира, несомненно, психологически-проникновенен. Вспомним, какой эстетически мудрой законченностью веет от всякой мизансцены, от каждой паузы, где Художественный театр изображает жалостный усадебный дом «Вишневого сада» или сумеречные залы городского дома тоскующих {278} в провинциальном городке «Трех сестер». Трогательный скрип половиц, сочетающийся с нежно-ароматными красками грустного «Вишневого сада», с его «настоящими» скворцами, или «настоящие» жилые комнаты Прозоровых с кипящим самоваром на столе, канарейкой в окне и «настоящими» портретами членов семьи, смотрящих со стен, — все это надолго и надолго остается в памяти зрителя.

Эти сценические кадры настолько сочно и правдиво нарисованы, что невольно забываешь, где кончается подлинная жизнь Гаевых и Прозоровых и где начинается ее высокохудожественное сценическое воспроизведение. Здесь Художественный театр обнаруживает гигантское мастерство и большую щедрость в разнообразии своей театральной палитры. Всякая вещь, всякий жест и всякая краска здесь как будто говорят живыми голосами и своей совокупностью обнаруживают умелый подбор черт, способных рельефно передать индивидуальность своего сценического выражения.

Что же характерного в жанре МХТ?

Прежде всего какое-то кровное родство изображаемых мертвых предметов с самими их обладателями. Эта особенность богаче всего выступает в чеховском репертуаре или там, где театр дает, говоря его терминами, «жизнь в ее обыденных фактах».

«К сожалению, мечту Чехова труднее передать на сцене, — заявляет К. Станиславский, — чем внешнюю жизнь пьесы и ее бытовую сторону. Вот почему нередко в театре главный мотив пьесы затушевывается, а повседневность слишком ярко выступает на первый план».

Но только лишь поэтому? Всматриваясь в суть драматических произведений Чехова, мы сразу же наталкиваемся на такие свойства мечтаний его героев, которые, сдается нам, лучше всего определяют слова самого же К. Станиславского: «Мечты, предсказания о жизни через двести лет, триста или тысячу лет, ради которой мы все должны теперь страдать…» Следовательно, вопрос здесь заключается не столько в трудности, сколько, вернее, в невозможности вскрыть посредством этой мечты как ее собственное содержание, так и внутренний и внешний облик ее носителей. Вполне понятно поэтому, что театр перевел здесь центр своего внимания на «внешнюю жизнь», как ее называет Станиславский, или, как скажем мы, на *жанр реальной жизни определенной среды*. Правда, здесь необходимо учесть и в то же время раскрыть ту специфическую способность, которая составляет неотъемлемую часть реальной жизни данного мирка, и которая, в свою очередь, является ключом к ее художественному отображению и к пониманию самого жанра МХТ. Мы подразумеваем ту самую возможность, которая позволила Чичикову в «Мертвых душах» «рассматривать жилище человека, думая по нем отыскать в нем свойства самого хозяина»[[461]](#footnote-9).

В самом деле, вспомним хотя бы героев «Вишневого сада». Трогательная любовь их к вещам, какое-то кровное сращение с ними выступает буквально в каждом акте, всякий раз связываясь с внутренними волнениями самих героев. В первом акте мы слышим из уст Раневской — «шкафик мой родной (целует шкаф)… Столик мой…», а от ее брата Леонида Гаева целую тираду, обращенную к тому же столетнему «многоуважаемому шкафу». Несколько позже следуют жалостливые воспоминания Леонида о милом подоконнике, где он посиживал {279} иногда в молодости, смотря в окно на возвращающегося из церкви отца. В следующих актах мы узнаем от Раневской, что «без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом»… «В последний раз взглянуть на стены, на окна, — восклицает она же перед последним занавесом. — По этой комнате любила ходить покойная мать».

Другими словами, если мы не встречаем в подобной жизни указаний на резкое сходство предметов с самими их хозяевами, с чем, как известно, велеречиво знакомит нас среда гоголевских «Мертвых душ», то на взятом примере мы, во всяком случае, наглядно убеждаемся в том, что духовный мир Гаевых теснейшим образом переплетается именно с «внешней» стороной своего быта, что и получает великолепное эстетическое выражение через жанр МХТ. Наисокровеннейшие воспоминания брата и сестры Гаевых о покойных отце и матери неразрывно ассоциируются в их воображении то с определенным подоконником, то с определенной комнатой; разве это не лучшее доказательство тому, что жизненный ритм и эмоции гаевского мирка составляет прежде всего это своеобразное сочетание человека с мертвым предметом.

И когда мы находим в старо-интеллигентской среде некоторые черты, сходные с внешними особенностями мелкопоместной и среднепоместной жизни, то мы не должны делать большие глаза, а должны глубже и рельефнее представить себе природу интересующей нас общественной прослойки.

Конечно, здесь мы не встречаем гиперболических форм маниловского узкодумия с его подчеркнутой жизненной примитивностью, равно как не находим и его же элементарного родства с предметами. Но ведь и время было не то, и среда была уже значительно сложнее. Годы распродажи вишневых садов совпадают уже с тем временем, когда, по словам Г. В. Плеханова[[462]](#endnote-455), дворянские деньги «частью были истрачены за границей, частью прокучены в увеселительных заведениях русских столиц, наконец, часть их попала в руки буржуазии и купечества, которые вообще только выигрывали от распродажи с молотка дворянской ветоши»[[463]](#footnote-10).

А тогдашняя полубуржуазная интеллигенция находилась психологически в двойственном, а социально в промежуточном состоянии. Живя одной патетикой собственных воображений, она на деле являла собой не больше, чем те социальные слои пораженного класса и деклассированных элементов, которые, вырождаясь сами в обывательщину, служили одновременно магнитом для межсословного мещанства.

На почве тесной связи человека с вещью естественно появление в его психике чувства безысходности и черного разочарования в жизни, как только он реально убеждается в том, что они неудержимо выскальзывают из его же собственных рук. «Все нас бросают… Мы стали вдруг не нужны», — всхлипывая, справедливо констатирует Гаев свою жизненную правду.

Но у *ненужных* людей становятся *ненужным* и собственное существование. Гаев, как вытекает из пьесы, вероятно, в дальнейшем пристроился на службу в банке. Но вся его эмоциональная жизнь была уже в прошлом, а поэтому, поскольку не было уже под ногами этого прошлого, постольку духовный мир такого человека, естественно, обратился в одну ретроспекцию {281} с нудной жвачкой воспоминаний о былом. И Гаевы, направляя свои стопы также к магниту разочарованного мещанства, находили себе убежище в мертвецкой господствовавших слоев русской интеллигенции.

Итак, высокомастерски изображая в своих жанровых сценах связь человека с предметом, МХТ заставляет зрителя живо почувствовать особенности бытового ритма и духовной жизни смешанных слоев полубуржуазной интеллигенции в предреволюционный период.

Но Художественный театр пытается иногда покинуть тесные рамки интеллигентской обыденщины. Он пробует изобразить даже такие титанические картины, как события гражданской войны. Правда, спервоначалу он ограничивается «Днями Турбиных», но через год он подходит к своему сценическому станку с намерением изобразить революционную героику сибирских партизан в постановке «Бронепоезд 14‑69».

Но здесь — увы! — он оказывается просто-напросто слабым мастером. У Художественного театра не хватает красок и выразительности, у него ускользает почва из-под ног, и он, теряя обычную уверенность и спотыкаясь, в итоге запутывается в трех соснах. Его изображение белого фронта, а тем более красной партизанщины неубедительны, слишком измельчены частностями и, конечно, очень далеки от типических особенностей их социально-исторической правды.

Господство мелких вещей и чрезмерное сосредоточие внимания на моментах «интимно-семейных» переживаний и прочих частностях подавляют здесь неуверенное изображение больших событий и, отодвигая их этим на задний план, снижают общий тон задуманной театром сценической картины. Тут даже герои белой армии как-то больше не на своих боевых фортах, а у себя дома, под сенью тех самых тихих кремовых штор, которые в наивном воображении турбинского Лариосика отделяли человека от «ужасов гражданской войны». А «Бронепоезд»! Та же самая история. Только в силу столкновения с более массивными темами, то есть, где одиночек заменяет патетика самого народа, это ощущается еще острее. Художественный театр рельефнее и несравненно правдивее показал неряшливый сюртук председателя ревкома Пеклеванова и его чаепитие в прикуску с колбасой, нежели картины той жизни, которая как раз и составляла настоящее «л» председателя ревкома из «Бронепоезда».

Зато как опять богата оказывается палитра МХТ, когда он находит обыденщину и в радиусе гражданской войны. Вечеринка у Елены Тальберг в «Днях Турбиных», беженцы на станции в «Бронепоезде» и так далее, и тому подобное — все это четкие, сочные, неподражаемые и законченные жанровые мизансцены. Сравните их со «сценическими кадрами», изображающими партизанский сход, или даже с генеральными мизансценами самого вождя партизан Вершинина, и вы сейчас же убедитесь, как неуверенно и непрочувствованно изображение всеобъединяющих страстей партизанщины сравнительно с картинками «обычных фактов». Итак, интеллигентская обыденщина в ее разновидностях — вот, собственно, эстетически законченные черты, составляющие индивидуальность театрального жанра художественников.

МХТ никогда не был ни апологетом, ни беспринципным соратником обывательщины, но он был и остается в полном смысле слова выразителем не революционной интеллигенции, а {282} *интеллигентской плотвы*: деклассированного помещика, образованного мещанина и разночинца, словом, того городского сплошняка, в гуще которого пробовали свои силы народные социалисты и кадеты.

И МХТ, имея лучшие намерения воплотить на сцене общечеловеческие запросы, привить грубой полуграмотной стране гуманнейшую грусть, возвышенную скорбь и любовь к человеку, на самом деле оказался всецело во власти своего сословного колпака.

МХТ создал изумительно рельефные образы, но он видит их сквозь дымчатые очки худосочного мироощущения своей социальной среды.

## 5. М. Загорский На юбилейном спектакле «Жизнь искусства», Л., 1928, № 45

Суббота и понедельник. Чествование и спектакль[[464]](#endnote-456). Какая неразрывная связь между ними! Как будто одна и та же крепкая и смелая режиссерская рука воздвигла и эту высокую лестницу с белыми колоннами, по которой так декоративно и помпезно спускались депутации, и этот торжественный спектакль — итог. В субботу — пролог, в понедельник — само действо. В субботу — воображаемый идеальный зритель спускается откуда-то сверху на сценическую площадку и смотрит прямо в глаза актеру. Внушает ему свою волю. Благодарность за прошлое, но и заказ на будущее. В понедельник — этот же зритель сидит уже в партере и в ярусах. На сценической площадке один лишь актер. Сегодня он сдает свой 30‑летний зачет. Вот с этого я начал! Вот это я сыграл, когда мне было всего лишь 18 лет! А вот моя последняя работа. А вот мои дети!..

Но есть еще более внутренняя связь между этим чествованием и самим спектаклем. На чествовании был один эпизод, когда сразу же поразительно ярко вскрылись пласты трех поколений, представители которых одинаково дружески протягивали МХТ свои объятия. Вот представитель общества «Старой Москвы», седой старик, трясущейся рукой он подносит адрес и смущенно семенит поскорее подальше от юбиляров. В зале — восторженные аплодисменты одних и иронические возгласы других: старая Москва приветствует! Вот торжественно шествует один из профессоров, с большим открытым лбом, с такой декоративной бородой и гривой волос, откинутых назад, — этот типичный представитель бывшей русской интеллигенции либерального толка, любящей говорить «о вечном искусстве» и «неумирающей красоте»[[465]](#endnote-457). И он приветствует! А после него выступает представитель литературных организаций, но на устах его уже другие слова о новом революционном репертуаре и новом зрителе[[466]](#endnote-458).

Три делегата, три поколения, три эпохи в развитии русской жизни. Чем и как ответил им МХТ?

Это было в субботу. А в понедельник театр ответил им троим сразу. И ответил мудро и прекрасно. Представителям «Старой Москвы» он показал отрывок из «Царя Федора», вторую {283} картину из той пьесы, которой 14 октября 1898 года он начал свою жизнь. И сразу же нахлынули воспоминания, и скорбные тени поплыли из всех углов сцены. «Иных уж нет, а те далече». Давно уже нет одной из прекраснейших исполнительниц роли царицы Ирины — М. Савицкой[[467]](#endnote-459), давно уже успокоился один из старейшин этого театра, «папаша» Александр Родионович Артем, игравший в «Царе Федоре» московского гостя Богдана Курюкова поистине замечательно! И многих других уже нет. Один лишь И. М. Москвин вот уже 30 лет неизменно исполняет роль царя Федора с той же глубочайшей душевностью, о которой писали тогда и о которой все вдруг вспомнили и сейчас. Но есть ли еще «дух живой» в этом спектакле? И волнует ли он сейчас так же, как волновал когда-то? Едва ли! Возможно, что старенький представитель «Старой Москвы» всплакнул раз-другой и теперь, но и для самих «художественников» — это лишь давно уже прочитанная, дорогая, но уже полузабытая книга. Вот почему, быть может, не было в показанном отрывке и былой удивительной стройности и цельности ансамблевого построения, которыми когда-то гордился МХТ. И разве мыслима была бы раньше эта сорванная пауза в конце акта, при выходе Бориса Годунова?

Дальше следовали отрывки из «Гамлета», «Братьев Карамазовых» и «Трех сестер». Центральнейшая эпоха из жизни Художественного театра. Чехов, Достоевский и полоса мятежных поисков нового условного стиля, вместе с Гордоном Крэгом. Это — ответ «профессорам» и иже с ними! Целые поколения жили этими спектаклями. И они еще не отзвучали совсем до сих пор. Где-то в душе еще есть уголки, которые откликаются и на чеховскую умную, проницательную грусть, и на душевную взвихренность Достоевского, и на высокую трагедийность раздумий Гамлета. И невольно поддаешься обаянию этой великолепной игры старой гвардии МХТ — Станиславского, Качалова, Москвина, Леонидова, Книппер-Чеховой и других. Есть еще порох в пороховницах у этого удивительного актерского поколения, пронесшего через мучительные пороги трех десятилетий высокое мастерство актерской игры и совершенно исключительную, аскетическую строгость к себе и другим! В особенности на этот раз захватила игра Леонидова в «Братьях Карамазовых». Давно уже не приходилось видеть на русской сцене такого поразительного проникновения в один из самых сложных образов Достоевского. И это был один из самых незабываемых моментов в этом итоговом спектакле!

{284} Наконец — отрывок из «Бронепоезда» — ответ новому поколению советских людей. И сразу же хлынула на сцену живая, горячая жизнь и вместе с ней — толпа молодежи МХТ, его законных наследников и продолжателей, окруживших буйной порослью монументального В. Качалова. И сразу же куда-то отошли в тень, как бы прислушиваясь из дали времен, все эти Чебутыкины, Тузенбахи, Карамазовы, Снегиревы и прочие герои Чехова и Достоевского. Скорбный Гамлет, с обессиленной волей, вдруг переродился в могучего крестьянского партизана, а один из Вершининых, милый чеховский полковник, с застенчивой, робкой улыбкой, уступил место другому Вершинину, Никите Егорычу, грубой, мужицкой, заскорузлой рукой взявшему за шиворот тысячи других чеховских милых воздыхателей у ног трех сестер, в погонах и без оных, и бесцеремонно сбросившему их с колокольни истории!..

Два Вершинина на сцене МХТ. Оба показаны в этот исторический вечер — разве это не символический знак и не мудрый ответ? Каждый из трех вопрошателей получил свой ответ, каждое из трех поколений услышало в этот вечер родные слова. Но все же последнее слово было сказано «Бронепоездом»!

И в этом — обещание Художественного театра.

## 6. Ив. Звездич[[468]](#endnote-460) После юбилея. Юбилей МХТ перед судом марксистского театроведения «Новый зритель», М., 1928, № 48

В Комакадемии состоялось публичное пленарное заседание подсекции марксистского театроведения при секции литературы и искусства.

На этом заседании П. И. Новицкий[[469]](#endnote-461) сделал доклад на тему «Социология юбилея МХТ».

Основные положения доклада сводятся к следующему:

Художественный театр появился в эпоху расцвета крупнокапиталистической буржуазии, когда ясно обозначалось преобладание частной инициативы в области культурного строительства. Профессионально-художественная интеллигенция должна была служить не только украшением досуга этой буржуазии, но и выражать и отражать ее идеологические настроения. Одно происхождение, конечно, не служит свидетельством о классовой природе театра, о ней больше говорят характерные социально-психологические особенности производственной художественной среды. В театре мы имеем дело с живым организмом, — материалом текущим и изменяющимся. Актер при всем желании никогда не может уйти от современности.

Историю МХТ можно разделить на четыре периода:

1. 1898 – 1902 гг. — период исканий новых путей общественных связей с аудиторией, разрыв с традициями.

2. 1902 – 1907 гг. — период роста и зрелости художественной и общественной, когда театр был принужден ярко отражать общественные настроения, {285} связанные с ростом буржуазной демократии до и после революции 1905 г. Этот период выработал основные художественные пути театра, сказавшиеся в натуралистическом принципе. Здесь был наибольший художественно-идеологический подъем, и МХТ сделался театром передовой буржуазно-демократической интеллигенции.

3. 1907 – 1917 гг. — период упадка, связанный с наступлением буржуазной реакции, период крайнего психологизма.

В этот период театр занимали вечные проблемы личности и познания человека вне времени и пространства. Это был период всяких стилизаций, когда театр утерял связь с живой социальной средой.

4. Период революционных лет, в который театр вошел со всем тем, что он имел в предыдущий период. Четвертый период был полосой колебаний и кризисов, характерной тем, что МХТ стремился противопоставить классовому субъективизму рабочего класса свой собственный художественный объективизм. Этот объективизм театр обнаружил в толковании и выборе современного материала. Но МХТ не смог удержаться на объективизме. Этим и объясняется эклектическая разработка эпических тем, что касается не только «Дней Турбиных», но и «Бронепоезда». Если бы театр подошел ближе к требованиям новой социальной среды, он сумел бы подчеркнуть необходимое для нас. Постановку «Унтиловска» и «Растратчиков» можно рассматривать как попытку разрешить новые идеологические проблемы, но театр пользовался исключительным материалом — индивидуальной психологией героев. Его интересовала судьба отдельной личности, и потому он создал спектакли, по существу, небольшие. Наиболее близкие нам эпизоды в «Бронепоезде» были даны молодежью театра.

Два последних периода и определяют нынешний кризис театра.

Отличительные черты МХТ сегодня:

1. Внутренняя замкнутость. 2. Эклектизм (стремление подчеркнуть проблемы различных социальных ценностей). 3. Страх перед действительностью и уход вследствие этого от наиболее актуальных тем. 4. Крайний индивидуализм.

Основные принципы системы Станиславского и всей работы Московского Художественного театра строятся на культе индивидуальной психологии, — судьбы отдельного человека. Поэтому театр и пришел к панпсихизму (от Горького к Достоевскому) — одушевлению и одухотворению малейших деталей спектакля.

В то же время необходимо признать, что МХТ во все периоды своей деятельности вырабатывал исключительно большое мастерство (хотя нет стилей и мастерства без социальной целеустремленности), давал уроки громадной культуры и проявлял огромную художественную добросовестность по отношению к своему искусству.

В настоящее время мы имеем сосуществование нескольких театральных культур и систем при обострении классовой борьбы. Заметно все усиливающееся стремление буржуазной идеологии использовать театр, захватить его мещанскими тенденциями, и все это в тончайшей форме. Сейчас в театре борются два течения. Одно считает, что планомерное развитие старого театра может дать нам новый революционный театр, что методы традиционного театра будут в конце концов подчинены революционным требованиям. Другое же стоит за активную {286} поддержку театров новаторских и революционных. Это последнее течение находит, что надо взять курс на молодняк, дать ему пролетарское окружение и таким путем добиться отмирания старого театра.

Тов. Новицкий подробно анализирует связанные с юбилеем МХТ многочисленные выступления на собраниях и банкетах разных лиц и самих деятелей театра и приходит к выводу, что ответная речь Станиславского на торжественном юбилейном заседании в МХТ показывает глубокую душевную и духовную — органическую — отчужденность его и его театра от нашей эпохи. И нечего, говорит докладчик, больше от него ждать. Гораздо правильнее взятый Немировичем-Данченко курс на молодежь.

Но какая молодежь? В МХТ есть две группы молодежи. На одну из этих групп еще можно делать ставку, но другая по идеологии своей еще хуже самых старых деятелей театра[[470]](#endnote-462).

Итоги юбилея неутешительного характера. В организации юбилея советские и пролетарские круги участия не принимали. Коммунисты и беспартийные марксисты или совершенно стояли в стороне от юбилея, или обнаруживали в отдельных выступлениях некритически-панегирическое отношение к МХТ. Не появилось ни одной марксистской брошюры о театре, даже ни одной серьезной марксистской статьи[[471]](#endnote-463). Художественный театр не почувствовал новой социальной среды. Отдельные лица выступали от себя и за себя. Была проявлена величайшая бестактность к рабочему зрителю, которого совсем забыли. Мы не руководили юбилеем, и в результате юбилей послужил лишь на руку правой опасности. Он укрепил только старые позиции этого театра.

Что же делать дальше? Надо готовить новые кадры, нового актера, который смог бы выразить нашу эпоху. Мы должны быть сторонниками роста этого театра и связи его с новой социальной средой. Надо бороться с влиянием на него буржуазии и потребовать, чтобы он выполнял те задачи, которые ставит перед ним революция.

Прения, ограниченные для ораторов пятиминутным сроком, открыл Б. Вакс[[472]](#endnote-464), выразивший полное удовлетворение докладом. Оратор указывает, что все тоньше становится прослойка критики, пытающейся противостоять натиску мещанства. Говоря о правой опасности в театре как отражении ее в политике, Вакс видит разновидность этой опасности, между прочим, и в попытке защитить формальное экспериментаторство Мейерхольда. По мнению т. Вакса, доклад и все собрание в Академии — есть один из моментов подымающегося ответа пролетарской общественности на правый уклон в искусстве.

Тов. Нусинов[[473]](#endnote-465) видит порок в том, что мы больше ориентируемся в нашей теа-политике на Европу, чем на рабочие массы. Он делит всех театральных деятелей на притаившихся, покорившихся, примирившихся и уверовавших. Булгаков протянул руку притаившимся. МХТ не пошел за ним. В постановке «Пугачевщины» и «Бронепоезда» есть уже продвижение к нам.

Тт. Блюм и Бескин считают, что никаких колебаний у МХТ не было и нет, а есть твердый классовый тон. Художественный театр дает больше булгаковщины, чем сам Булгаков.

Тт. Глебов[[474]](#endnote-466) и Туркельтауб, подчеркивая наличие правой опасности в театре и среди критики, ставят вопрос о вооруженной марксистским знанием борьбе с ней.

## **{****287}** 7. Эм. Бескин «Блокада» «Новый зритель», М., 1929, № 12

«Блокада» — спектакль не легкий. Он обманчив в двойственности своей природы. С одной стороны, как будто четкая и благополучная линия сквозного действия, сквозной интриги. Это, так сказать, — верхнее, наружное течение его. С другой стороны — весьма сложная противоречивость его внутренней динамики, внутренней психологической мотивировки действия. Зритель может пойти по линии внешнего либретто, им ограничиться и унести из театра только рассказ о событиях, только моменты патетического подъема. Они есть в спектакле. Но зритель может и не ограничиться одной фабулой, а задуматься. И тогда многое в характеристике отдельных лиц и положений приобретет туманные контуры как результат мировоззрения автора и некоторого разлада между ним и режиссурой спектакля. <…>[[475]](#endnote-467)

Бывает, что отсутствие целостного совпадения спектакля с пьесой может начаться уже с заглавия. Какая блокада? Почему блокада? — может не без основания спросить зритель. У Иванова оно ясно. Блокада имеет символическое обобщающее значение — блокированы, мол, и чувства человеческие. Они в кольце той биологической блокады, которую не может разорвать никакая цепь внешних событий. Самая высокая общественная настроенность не исключает в человеке того голоса физиологизма, тех зовов «аполитичного» тела, которому нет дела до всего прочего. Это «тайное тайных» — не подлежит никакой рационализации, ибо вне власти его, сильней его. Такова излюбленная тема автора.

В пьесе эта идея «блокады» чувств — «биологизм» семьи Аладьиных, ее физиологическая паутина. Отец — снохач[[476]](#endnote-468), живет с женой сына Ольгой. Сама Ольга устала и ищет «покоя». Сын Лукьян по-звериному мечется между отцом и женой. Младший сын Аладьиных — Дениска — свой пафос «строительства» ведет от какого-то внутреннего голоса «доброго хозяина»…

Старик Аладьин, «железный комиссар», — он весь собран на энергии классовой борьбы, на вполне отчетливых и героических устремлениях политического порядка. И все же, смотрите, — говорит Вс. Иванов, — и он не может уйти от «звериного», от голоса похоти. В моменты высшего напряжения событий он остается снохачом и предлагает жене сына еще раз «поспать с ним». В борении биологического и политического, в мистическом неподчинении физиологического инстинкта рассудку, видит Иванов вечную блокаду человеческих чувств.

Эту идею «Блокады» Художественный театр затушевал, смазал. И поэтому в спектакле создался ряд немотивированных, неожиданных, выпадающих моментов, ряд противоречий, в которых зритель не может разобраться, поскольку психологическая ткань автора разорвана, не показана целостно… Не показана она отчасти, конечно, потому, что автор не драматург. Он не умеет вести действие сценически-конденсированно, в отчетливой конструкции пересекающихся планов основных линий. {288} Он — беллетрист и в пьесе, и к тому же — импрессионист, идущий больше от субъективных ощущений, от романтического символа, от метафорического мышления, от цветисто-книжного слова. Но в очень многом повинны, конечно, и неподвижные рамки старого, натуралистического спектакля, каким бы он по-своему завершенным ни был. То, что можно показать более подвижными, более динамическими средствами современной сценической композиции, то вязнет и холодеет в «оперности» старой сценической «картинности» с ее неприемлемой для сегодняшнего зрителя статичностью и условностью.

Печать такой старой театральной статичности и однопланности лежит и на основном женском персонаже пьесы — Ольге. Она в своем стремлении к «простой любви» и к покою все же гораздо беспокойнее и сложнее, чем ее воспринял театр. Она мечется. Она устала от топей физиологизма. Но и ища «покоя», все же уходит работать на Урал. Все это, правда, у автора дано сумбурно, толчками. Но почему же ее не дать такой, почему театр делает ее одной из чеховских «трех сестер» — с тем же устремленным вдаль тоскующим взором, с той же застыл остью поз и пауз, с таким же речевым рисунком и т. д. Какие к этому основания? Зрители ее не понимают, а принимают лишь отвлеченную театральную фигуру (кстати — технически отлично сделанную артисткой Еланской).

Целиком из центральных персонажей удается театру в соответствии с авторским замыслом фигура Дениски (в отличном исполнении Кудрявцева[[477]](#endnote-469)). Ее противоречивость, раздвоенность — в самой натуре рисунка, в ее {289} внешних контурах. В самом деле — кто он по первым явлениям — скромный, простоватый парень, скорей всего производящий впечатление чего-то домовитого, хозяйчика. Всякую мелочь он тащит и прячет в ящички — в хозяйстве все пригодится. К скоропечатне он привязан какой-то физиологически жадной любовью. И революционность его вспыхивает из этой же любви, совершенно неожиданно, из неожиданных предпосылок, когда скоропечатне грозит участь быть проданной.

И здесь, таким образом, Вс. Иванов не может выйти из-под власти той романтики «тайного тайных», которая конкретно обозначает у него анархо-индивидуалистическую психологию «власти инстинкта», власти биологических зовов человека-«особняка», человека из «особняка». Принимая революцию, ее пафос, Вс. Иванов мотивирует человека и его борьбу космически, в обнаженном психологизме каких-то извечных стихий плоти и духа, то есть, по существу, антисоциально. И отсюда — идея непреодолимого физиологического натурализма (Аладьин и его старший сын), фатализм (старик Аладьин с его постоянным обращением назад, к воспоминаниям — «всякое бывало»), пессимизм (Ольга и ряд других фигур), нытье (целые сцены прямо из Чехова), развертывание больших событий на маленьком клочке лично-семейных переживаний…

И героическое Вс. Иванов воспринимает индивидуалистически — «особняком». Дыхания коллектива, массы, массовости на «Блокаде» не чувствуется. Наоборот, в каждом человеке, независимо от дующих в нем «ветров» той или иной общественной устремленности, пессимистический глаз автора отмечает неизбывно звериное, стихийное. При том или ином столкновении оно выпирает наружу и прорывается, начиная от показанных в пьесе совершенно звероподобных и тупых возчиков и кончая прорывами в психике самого Аладьина. Конечно, это, по существу, — прорывы в мелкобуржуазную «стихию» и ее представление о человеке, в анархическую романтику «вольного» инстинкта. И, — хочет не хочет, — автор внешне революционными категориями начинает прикрывать метафизическое мышление, обнаруживая критически недифференцированную мысль левого попутчика. В этом основной грех пьесы — ее противоречивая двойственность, ее революционная устремленность при неумении отрешиться от идеологии человека-особняка с его психикой индивидуалистически-собственнических чувств.

Инструмент театра не оказался достаточно отточенным ни для того, чтобы раскрыть целиком такого Иванова, ни для того, чтобы критически осветить его. Он взял пьесу театрально-эклектически, упрощенно, взял фабулу и показал ее в натурализме старого спектакля, в больших и спокойных рамах почти передвижнических полотен (как странно видеть под ними подпись И. Рабиновича), в том лирически-сумерничающем настроенчестве, на которое такой мастер этот театр. И от того живой пульс пьесы, ее темперамент, ее беспокойство исчезли. Она получила форму лирической повести… Если обязанные самой тематике, самому рассказу о событиях, близких и волнующих, отдельные сцены захватывали зал и создавали подъем, то на остальном лежал несомненный холодок. Пусть к Художественному театру нельзя и не нужно предъявлять требований эксперимента, это еще не значит, что он не должен продвигаться. В противном случае он утратит способность охвата сегодняшней темы.

{290} Но за всем тем — после «Растратчиков», «Унтиловска», длительной полосы булгаковщины, — «Блокада», конечно, победа театра. И достаточно крупная. Театр стоит здесь, во всяком случае, лицом к современной теме, театр продолжает здесь линию «Бронепоезда». И вся критика этого спектакля должна быть направлена на изжитие тех ошибок, которые могли бы затормозить ее дальнейшее развитие.

## 8. Р. Пикель[[478]](#endnote-470) «Блокада» — «Огненный мост» «Жизнь искусства», Л., 1929, № 13

Ни одна московская постановка в текущем сезоне не вызвала столь горячих споров и диаметрально противоположных мнений, как «Блокада» В. Иванова во МХАТ Первом.

Эта пьеса имеет своих горячих друзей, страстных противников и… довольно равнодушную аудиторию. Зрительный зал как бы в тумане, на ощупь ориентируется в происходимом на сцене и лишь эпизоды, волнующие своей сценической выразительностью, создают приподнятое настроение.

В целом отношение аудитории к спектаклю — недоуменно-скептическое.

Революционная ли это пьеса? Что за странный треугольник у большевиков — отец, сын и общая сожительница! Уместен ли показ такой бури личных страстей при такой горячей и сложной политической обстановке, как кронштадтское восстание? Железный ли комиссар — Артем и коммунист ли он вообще? Почему все рабочие показаны шкурниками и мешочниками? Что за странная фигура — матрос Рубцов! Откуда такие простачки иностранцы, принимающие первого проходимца за представителя власти? Почему Артем никак не реагирует, когда на собрании на него клевещут? И так далее, и тому подобное. Вот тот круг вопросов, который приводит многих в недоумение при просмотре «Блокады».

Наконец, форма спектакля. Какой-то особый тон речи (так в жизни не говорят); лексикон действующих лиц, далекий от бытового диалога; замедленный темп действия; скупая внешняя характеристика образа (вот так и кажется, что все люди ушли в себя); и люди, и вещи даны на сцене как некие обобщающие символы, лишенные натуралистической убедительности, — все это укрепляет скептическое отношение многих к этому замечательному спектаклю.

И как бы резонансом их настроениям звучит восторженный прием и зрителем, и печатью новой постановки в Малом театре («Огненный мост» Ромашова).

Там все просто, знакомо и понятно.

Никаких «почему», ибо сюжетная, литературная и сценическая сторона спектакля доведена до степени такой элементарной усваиваемости, что не требует никаких размышлений. <…>[[479]](#endnote-471)

{291} Но чем же тогда объяснить столь противоположную оценку «Блокады» и «Огненного моста»? «Блокада» по своим формам — совершенно новое сценическое явление в советском театре.

Прежде всего мы должны отвергнуть самым решительным образом утверждения, что она не революционная пьеса. От начала до конца она насыщена пафосом революции. Тема гражданской войны переплетена с темой хозяйственного восстановления страны. Сделано это чрезвычайно убедительно. Социальные корни кронштадтского восстания если не исчерпывающе, то вполне достаточно вскрыты и автором, и театром.

«Белая булка» — разве не символ той капиталистической стихии, которая в преддверии нэпа требовала абсолютной свободы торговли? Матрос Рубцов — разве не представитель анархиствующих элементов революции, которым начала претить государственная система большевизма? Разве упадочнические, реакционные настроения части питерских рабочих не были характерны для кронштадтского восстания?

Все это нашло убедительное отражение в пьесе.

Но помимо всего этого «Блокада» — *этапный* спектакль для нашего театра.

В этой пьесе автор, беря в новом разрезе революционную тематику, давая ей вполне приемлемую социологическую установку, поставил своей задачей *совершенствование* формы драматического произведения. Он отказался от штампа, рутины, общепризнанной рецептуры, от избитых, шаблонных сценических ситуаций, дешевой драматической фабулы и театрального натурализма. Он отбросил бытописательство, реалистические приемы письма, отверг фотографическое отображение действительности и свое «иррациональное» в творчестве сумел крепко увязать с социологическим пониманием изображаемых им событий.

Крайне наивно, между прочим, упрекать автора за то, что в первоначальных вариантах пьесы это «иррациональное» начало в значительной мере было лишено социальной сущности. Правильная оценка художественного произведения сводится к тому, каким оно вышло из-под пера автора, а не каким оно было в процессе своей формации.

В. Иванов в «Блокаде» поставил своей целью дать романтический пафос революции, отобразить ее настроения, дух эпохи, в буре индивидуальных показать ураган социальных страстей. Формой он избрал метод художественного синтезирования и эпохи, и своих героев. Последние — чрезвычайно условные персонажи (в житейском, бытовом понимании).

Автора меньше всего интересовал вопрос, будет ли его Артем Аладьин похож на фотографию. Для него Артем — сгусток черт, настроений, мироощущения большевика той эпохи. Мы согласны с тем, что он не удался целиком автору. Но мы далеки от того, чтобы ниспровергать Артема только потому, что таких большевиков в жизни не бывает.

Совершенно новым в нашей драматургии является символичное изображение вещей и событий на сцене в приемлемом для нас направлении.

Символизм «Блокады» — не метафизика и не ирреальность, а глубокая выразительность в том или ином образе, предмете или событии его социального смысла и значения.

{292} Интеллигент, тащащий на барахолку позолоченного Будду, беспомощный, не знающий, кому и как его продать. Статуя давит ему плечи. Это — тяжелый груз его прошлого. Никому ненужное украшение, память о его былом уюте и комфорте.

Разве это не блестящий символ беспомощности, никчемности и неприспособленности к героическим дням значительной части нашей русской интеллигенции?

Таких примеров можно было бы привести из «Блокады» десятки.

Конечно, «Блокада» далека от того, чтобы ее причислить к шедеврам драматургического творчества. Основной недостаток ее — преобладание литературного материала над сценическим. Драматург в этой пьесе борется с беллетристом, и нередко последний побеждает. Однако этот серьезный недочет нисколько не умаляет того громадного значения, какое знаменует «Блокада» для советского театра, а именно, что наша драматургия подымается в своем качественном росте на ступень выше. Она ставит ряд новых проблем в области драматургического творчества, которые в ближайшее время отразятся в нашем репертуаре.

«Блокада» этапная пьеса потому, что равнение будущего советского репертуара пойдет в дальнейшем по линии *до* и *после* этой постановки. История советского театра неизбежно отметит в своих работах эту пьесу как водораздел на путях обогащения новой формой драматургии, работающей на революционной тематике. И если сейчас многими эта постановка принимается крайне настороженно, и если они же крайне восторженно реагируют на «Огненный мост», то только потому, что мы преподносим *новую форму* на театре, с которой не мирятся их эстетические вкусы и привычки. Мы нашего зрителя воспитали на бытовщине, натурализме, фотографии и публицистике в театре. Все это преподносится ему в львиных дозах.

Многие театры и драматурги в этом отношении идут по линии наименьшего сопротивления, то есть они просто плетутся в хвосте эстетических запросов своей аудитории.

Зачем экспериментировать, искать новые формы, подымать театральную культуру, когда можно по избитой рецептуре дать спектакль, который и зритель примет, и пресса одобрит? Здесь можно серьезно просчитаться. Культурный рост организованного зрителя — очевиден. Штампованный репертуар начинает его не удовлетворять.

Передовой рабочий тянется к пьесе художественно убедительной и глубокой по своему замыслу.

И поэтому нужна ориентация на передового зрителя. Необходимо перед рабочим культпросветактивом поставить во всю ширь вопрос о путях нашей драматургии, необходимо отсталую часть организованного зрителя в репертуарной политике подымать до уровня новых культурных запросов.

«Огненный мост» — угасающий день советского театра. «Блокада» — его ближайшее будущее.

## **{****294}** 9. О. Литовский «Блокада» «Современный театр», М., 1929, № 12

«Блокаду» очень трудно было бы понять, если подходить к ней с точки зрения бытовой историчности и бытового реализма в пьесе (история семьи Аладьиных и скоропечатни «Трех Ветров» на фоне Кронштадтского восстания). Многое могло бы тогда показаться неудачным, ошибочным, не соответствующим фактам и даже сомнительным. Такой чисто бытовой подход к пьесе (а опасность такого подхода существует) следовало бы признать безусловно неудачным.

Конечно, «Блокада» — пьеса о настоящих фактах и людях, и в этом смысле образы и ситуации пьесы Иванова насыщены густым реализмом. Но это реализм, доведенный до высокого обобщения, заостренный до символики. Матрос Рубцов, олицетворяющий контрреволюционный Кронштадт, символизирующий мелкобуржуазную собственническую стихию, противопоставлен маленькому заводу — скоропечатне «Трех Ветров» — символу пролетарской воли к победе. Иностранный корабль «Дракон», бросивший якорь около типографии, одновременно дает представление и об интервенции, и о блокаде, а «железный комиссар» Артем, с любовью и гордостью рассказывающий о глубоко штатских людях, которые поведут красноармейцев на фронты, и ведущий курсантов и своего сына за собой на смерть и победу — олицетворяет непреодолимость большевистской партии.

Содержание «Блокады» гораздо глубже ее сюжета — это придает пьесе и силу, и значительность. Вот, например, молодой сын Артема, Дениска, охраняет типографию от расхищения и от гибели. Дениска — представитель поколения молодых, сознательных пролетариев, по-настоящему чувствующих себя хозяевами в производстве и абсолютно не важно, похож или не похож Дениска на комсомольца того времени.

«Блокада» не лишена недостатков: слишком лирическая акварельная характеристика дана Дениске, «торчит», почти изолирована романтическая интрига пьесы, — Артем — Лукьян — Ольга. Этот любовный эпизод не настолько значителен в пьесе, чтобы он мог переключить ее в иной план, но все же он моментами без надобности вкрапляет в героическую ткань пьесы расплывчатые и блеклые тона разложения.

Совершенно исключительную работу над очень хорошим драматургическим материалом Вс. Иванова проделал Художественный театр под руководством В. И. Немировича-Данченко, главного постановщика пьесы (сорежиссер И. Я. Судаков). Театр пренебрег деталями, сценическими «мелочами» во имя основной мысли постановки (героики эпохи). От мелкого и точного рисунка театр перешел к широкому и смелому полотну, от ювелирно отделываемых камушков — к тяжелым глыбам. Постановка монументальная, суровая, простая.

Надо ли говорить о том, что спектакль выполнен с прекрасным театральным, техническим мастерством, с необычайной сценической тщательностью, {295} свойственной Художественному театру.

Актерское исполнение было, в общем, на одинаковом очень высоком уровне, *за исключением* Еланской (Ольга) и Грибунина (Осип). Оба они выпадали из общего стиля постановки, первая — в сторону психологизма, лирической настроенности, второй — в сторону бытовизма. Оба артиста отлично сделали то, что задумали, но задумали они *не то, что надо было*.

Сдержанно, будто сгибая и удерживая готовую развернуться стальную пружину, с большой внутренней силой и заражающим волнением, но очень скупо по внешним приемам играет Качалов «железного комиссара». Превосходен по своей заражающей простоте, по своим радостным молодым интонациям, свежему и гибкому напору Кудрявцев в роли Дениски. Вот, действительно, образ, который может быть создан только актером нового, неизвестного нам амплуа… «молодой рабочий». Отличен Ливанов (Лукьян), скульптурно-живой, прямо пахнущий Красной армией, казармой — командир.

После «Унтиловска», после «Растратчиков» — «Блокада» очень большое достижение театра. Но и после «Бронепоезда» — это шаг вперед в смысле углубления тематики и улучшения драматургического качества спектакля. Революционность «Блокады» не так внешне ярка и выразительна, не так плавает на поверхности, не так агитационно выглядит, как в «Бронепоезде», {296} но она зато монументальнее, шире по охвату, героичнее и, если можно так выразиться, «эпохальнее».

И разумеется, по поводу это спектакля мало сказать, что он знаменует вообще способность МХТ на революционные постановки, но что и самый этот спектакль современный и большой.

*От редакции*: Рассматривая постановку «Блокады» в МХТ Первом как безусловно крупное, хотя и спорное явление на театре, мы считаем возможным предоставить место на страницах нашего журнала товарищам, выявляющим различные точки зрения на этот спектакль.

## 10. Адр. Пиотровский Чехов и театральная современность. (К 25‑летию со дня смерти А. П. Чехова) «Жизнь искусства», Л., 1929, № 28

История связала драматургию Чехова с порой расцвета и славы Московского Художественного театра. Сейчас, когда театр этот переживает кризис и когда роль, занимаемая им в театральной современности, становится спорной, делают попытку спасти вневременное значение чеховской драматургии, отделив ее от временных судеб театра. При этом ссылаются обычно на то, что отдельными толкованиями своих пьес в Московском Художественном театре Чехов не был удовлетворен, что он, как явствует из переписки, «написал свой “Вишневый сад” как комедию, а Станиславский сделал из нее слезливую драму».

Сейчас, когда культура наша справляет юбилейные дни замечательного писателя, прежде всего нужно опровергнуть попытки таких непрошенных и ненужных реабилитаций. Не может быть оспорено (знаменитая история с постановками «Чайки» в Александринском театре и в Московском Художественном доказывает это с совершенной несомненностью), что Чехов-драматург создался и вырос в атмосфере театральной системы Станиславского. Не может быть оспорено стимулирующее влияние Художественного театра на драматургическую работу Чехова, после многолетнего перерыва возвратившегося к писанию пьес под влиянием именно этого театра, писавшего роли на отдельных актеров этого театра, связанного с ним бытово и творчески. Работа Чехова и Московского Художественного театра — классический образец работы драматурга для театра. Но именно потому мы и получаем право поставить знак равенства между драматургической системой Чехова и театральной системой Станиславского. Действительно, что — основное в реформе драматургии, произведенной Чеховым? Изменение и обновление тематики. Вырвав русскую драматургию из русла купеческих и чиновничьих тем, заповеданных Островским и отчасти Сухово-Кобылиным[[480]](#endnote-472), Чехов повернул ее к тематике людей интеллигенции и буржуазии: агрономов, врачей, профессоров, к проблемам жизненного строительства, предпринятого в 90‑х и девятисотых годах интеллигенцией и буржуазией. Другими словами, он сделал в области тематики {297} то же, что и Художественный театр; историческая роль их в этом отношении одинакова. И далее. Намеренно ослабив фабульность традиционной драматургии XIX века, Чехов поставил на ее место принцип готовых психологических ситуаций, развертывающихся изнутри драмы, раскрывающейся акт за актом почти без поступательного движения фабулы.

Ситуация «Вишневого сада» дана уже в первом акте. Все, что могло произойти, произошло до поднятия занавеса. Помещичья семья разорилась. Сад должен быть продан. Остается только всесторонне развернуть эту готовую катастрофическую ситуацию. Нетрудно установить здесь сходство с драматургией Ибсена — этого создателя трагических пьес, начинающихся, в сущности, с пятого акта. И нетрудно также доказать, что эта форма чрезвычайно характерна для общественных настроений интеллигенции, в мировоззрении которой «неизбежность», «обреченность» занимают такое исключительное место. Если вольно разворачивающийся клубок фабульных перипетий мелодрамы характерен для живущей авантюрно и жадно буржуазии середины века, то формула драматической обреченности, разработанная Чеховым, Ибсеном, а отчасти Метерлинком — одно из совершеннейших выражений европейского общества конца столетия. В переводе же на язык театра эта формула обозначает «сквозное действие», ту струю внутренней драматической связанности, сковывающей произвол героев, в которой Станиславский видел основу своего театрального мировоззрения. Это потому, что Станиславский в театре делал то же дело, что в драматургии — Ибсен и Чехов.

Реформа Чехова привела также к перестройке драматических образов и сценического диалога. В отличие от «характеров» и «типов», всегда условных, театрально ограниченных, эта реформа пыталась создать некий «целостный психологический образ», сотканный из сложных конфликтов сознательного с подсознательным, из прирожденных инстинктов, из аберраций воли. Это любопытнейшее театральное воплощение идеалистической, метафизической психологии. И опять-таки актерская система Станиславского, все учение Художественного театра об актере как носителе «подсознательной правды» полностью соответствует драматургической реформе Чехова и ее идеалистической подоснове в психологии.

То же расширение драматургического материала до пределов подсознательного привело к изменению в строении диалога. Традиционная для мелодрамы техника диалога, понимаемого как поединок броских, лежащих полностью на поверхности сознания, ясных по волевому устремлению реплик, заменяется сложным обменом переживаний, в большей части своей лежащих вне отчетливого сознания участников диалога. Говорят не то, что хотят сказать, говорят, что говорится, думают, что думается, — эта диалоговая техника, обязательной частью которой являются также и знаменитые чеховские паузы, — это не что иное, как почти классическое выражение в драматургии психологии подсознательного. И опять-таки актерская техника Художественного театра с ее «кругом переживаний» и его режиссерская техника, играющая на паузах предельной длительности и на звуковых эффектах, рассчитанных на возбуждение неясных и смутных эмоций, — это театральный аппарат, полностью приспособленный для выражения {298} все той же психологии подсознательных и бессознательных ощущений.

Таким образом, драматургия Чехова предстает сейчас перед нами как вполне законченная система, как итог реформы не менее основной и далеко идущей, чем реформа, в свое время предпринятая Островским. Даже более того. То, что сделал Чехов с традицией драматургии, полученной им в наследство, это — гораздо более смелый шаг, чем драматургическое дело Островского. И это историческое значение автора «Иванова», «Чайки» и «Трех сестер» должно быть полностью раскрыто сейчас и освобождено из-под шлака вкусовщины, некритической восторженности и запоздалой полемики.

Но именно потому, именно в силу своей значительности и принципиальной направленности, драматургическая система Чехова, также как и органически связанная с ней театральная система Художественного театра, никоим образом не пригодны для выражения тематики и проблем нашей современности, для стройки нашего живого театра. Этот вопрос нужно выдвинуть с тем большей остротой, что в драматургии и театре революционного десятилетия явное и скрытое влияние Чехова и Станиславского продолжают чувствоваться с очень большой силой. И речь идет не о попытках реставрировать Чехова, с упорством, но безуспешно производимых «домом Чехова», Московским Художественным театром.

Гораздо существеннее то, что на живом драматургическом творчестве писателей наших дней, в том числе и ряда революционных писателей, продолжает тяготеть традиция чеховской драматургии. Именно эта традиция завела в тупик Юрия Либединского[[481]](#endnote-473) в первой его драматургической работе {299} над «Высотами». Прекрасный жизненный материал и большого размаха политическая направленность этой пьесы вступили в борьбу с драматической формой, заимствованной автором, в первую очередь, именно у Чехова. От Чехова — эти «целостные психологические образы», требующие «оправдания» таких политически и классово враждебных фигур, как «специалист-устряловец». От Чехова — «сквозное действие» обреченности, выводящее фабулу пьесы, борьбу социалистического сектора с частным, в круг чуть ли не неизбежных событий и налагающее на драму печать пессимизма. От Чехова и пристрастие к постройке диалогов на подсознательном, на недоговоренном. Перед нами здесь развернутая формула чеховской драматургии и нагляднейшее доказательство того, в какой мере противоречит эта формула сегодняшним политическим задачам нашей драматургии, в какой мере она искажает, по законам своей формы, наилучшие замыслы и наиболее четкие идеи автора.

Пережитки чеховских приемов можно наблюдать и в такой отличной пьесе, как «Город ветров» Киршона[[482]](#endnote-474). И здесь можно найти «профессора», перекочевавшего из «Дяди Вани», и, что еще хуже, черты героев «Трех сестер» и «Иванова» наложили отпечаток несвойственной мягкости, раздвоенности и рефлексии на образы комиссаров Бакинской коммуны. Психологические паузы и эффекты настроений, придающие камерность этой высокогероической пьесе, они тоже из арсенала чеховской реформы.

В еще большей степени сказалась драматургическая формула Чехова как формула подсознательного и бессознательного на революционно-исторической трагедии Вс. Иванова «Блокада». {299} Тем более, что здесь вместе с традицией чеховской драматургии непосредственно действовал и метод Художественного театра, поставившего пьесу. Что же говорить о произведениях компромиссной части нашей драматургии, о работе Ромашова, Файко[[483]](#endnote-475) и других? Здесь чеховские образы, чеховские приемы без труда могут быть обнаружены и в рефлективных рассуждениях героев «Конца Криворыльска», и в психологических паузах диалогов «Человека с портфелем»[[484]](#endnote-476).

Так широко еще и сейчас влияние чеховской системы в нашей живой драматургии. И всюду, где она сказывается, она несет с собой разрыв между драматургической формой и политической установкой пьесы, снижение политической устремленности, искажение революционной направленности, потому что драматургическая формула Чехова, также как и связанная с ней театральная система — это наиболее живое звено в той традиции, которую во что бы то ни стало необходимо преодолеть во имя самостоятельного развертывания советской драматургии и театра. Это — живой противник, и противник исключительно большого художественного обаяния. Но тем более решительно должен быть выдвинут принципиальный лозунг: против Чехова в театральной современности, против каких-либо гримировок Чехова, против какого-либо подражания ему в нашем театре и драматической литературе.

## 11. Эм. Бескин Чехов сегодня «Современный театр», М., 1929, № 28 – 29

Вы у меня просите статьи на тему — «Чехов и современность». Ну как же так? Мне кажется, что трагедия Чехова в том-то и состоит, что и в свое время он не был уже современен, Чехов был и остался типичным восьмидесятником-интеллигентом, то есть представителем поколения, утратившего общественную веру и крылья Разгром народничества сапогом Александра III[[485]](#endnote-477), усталость, разочарование, скука и пассивное сознание, что «так дальше жить нельзя», что жизнь должна быть, должна стать иной, — это, по существу, обывательскую идеологию Чехов и сохраняет на всю жизнь.

Рост промышленно-буржуазного города с его противоречиями, 90‑е годы, подступы к 1905 году — Чехов проходит мимо всего этого, уверяя (в письме к Плещееву[[486]](#endnote-478)) и как будто даже хвастаясь тем, что он «не либерал и не консерватор», а просто «свободный художник». Но поскольку и самый свободный художник неизменно выражает какое-то общественное настроение, постольку и Чехова по его же номенклатуре мы должны назвать «консерватором», и то только для того, чтобы идеологически не назвать его «обывателем».

Разве, с нашей точки зрения, не обывательщина все это открещивание, отмахивание Чехова от всякой идейности, от всяких программ и теории? Разве не обывательщина эта безропотная покорность и ожидание того, что «через двести-триста лет» жить будет {300} изумительно хорошо, потому что… «небо будет в алмазах»? А пока — терпи, дядя Ваня. Разве не обывательщина, когда продажу на сруб «вишневого сада» автор расценивает только как возмездие за ужасы крепостного права: «О, это ужасно, сад ваш страшен, и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло, и кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет назад, и тяжелые видения томят их»? Но даже и здесь, уже почти в канун 1905 года, единственно, что может предложить Чехов устами нелепого студента Трофимова в «Вишневом саде» — «искупить прошлое страданием». И здесь Чехов слеп к живой борьбе живых сил окружающих его дней и примиряется с гибелью несомненно любимого и близкого ему «вишневого сада» только за то, что его прутьями когда-то пороли крепостных, а нужно не пороть, а стремиться к «небу в алмазах».

Чехов застыл на 80‑х годах, на эпохе ликвидации дворянских гнезд, на эпохе разложения барско-крестьянского уклада и дальше не пошел. И, может быть, прав был своим художественным инстинктом Художественный театр, когда вскрывал в Чехове главным образом его музыкальную стихию, его элегию, настроение его лирической тоски. Если Художественный театр и сам в значительной мере Лопахин, представитель иной *городской* культуры, так ведь и Лопахину жаль «вишневого сада», и он покупает его надрывно, с тоской, пусть косолапой, но с тоской. И вот эту тоску по уходящему, это толстовское непротивленчество неизбежности (недаром единственная идея, которой увлекался Чехов, было толстовство) и дал театр. И, кажется, поступил правильно, ибо музыка Чехова была еще весьма эмоциональна, а проповедь терпеть и ждать, да еще ждать такой метафизической валюты, как «небо в алмазах», была, конечно, достаточно реакционна и не могла устроить и буржуазию с ее промышленным строительством. Этим объясняется, с одной стороны, — большой успех пьес Чехова в Художественном театре: театр угадал и раскрыл их музыкально-лирический ритм, и, с другой, — протест самого Чехова, который уверял, что напрасно рядят его в одежды какой-то плакальщицы. На самом деле был прав, конечно, театр, а не Чехов.

Может ли после всего этого хоть как-нибудь доходить сейчас на нашей сцене драматургия Чехова? Само собой — никак. Мне пришлось видеть очень недавно в МХТ Первом «Вишневый сад». Этот, в свое время, исторический спектакль — теперь пустое место. Он не организует никаких чувств, никаких эмоций, никаких настроений. Элегия «вишневого сада» умерла. Похоронена. И никому ее не жаль. А в этом жалении и был весь секрет ее успеха. И слова Трофимова теперь просто-напросто глупы. И удары топора Лопахина наивны. И все это вместе, все эти баре и лакеи, вся эта окутанная дымкой нежности патриархальная сентиментальность звучит архимещански. И весь Чехов при всем обаянии его таланта — все же мелок своей принципиальной, если можно так выразиться, беспринципностью, своим обывательским скептицизмом и пассивностью. Как его активизировать на сцене? Никак, ибо он органически пассивен и хмур.

Чехов целиком остается в книге. Здесь он сохраняет свой аромат. Здесь он талантливейший новеллист, дающий галерею хмурых людей восьмидесятья. Пусть в ином жанре, но продолжатель {301} традиций Тургенева и Толстого. И по некоторым граням касания близкий Мопассану.

И в этой области он оставался консерватором и не любил ничего «нового», боялся его.

— Нет, все это новое московское искусство, — говорил он в начале 900‑х годов, — вздор. Помню, в Таганроге я видел вывеску: «Заведение искусственных фруктовых вод». Вот и это тоже — заведение искусственных фруктовых вод.

А в другой раз развивал такой рецепт писательских устремлений:

— Зачем это писать, что кто-то сел в подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Все это неправда и в действительности не бывает. Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все.

Рецепт, как видите, не свидетельствующий о широких горизонтах, рецепт того жанра, той «действительности», из которой рождались дяди Вани и вся бескрылая чеховщина.

# **{****302}** Сезон 1929 – 1930

Последовавший за юбилейным сезон выдался для МХАТ тревожным.

Во-первых, Главискусство утвердило в МХАТ дирекцию из трех человек: К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко и М. С. Гейтц. Последний был переведен из Московского управления зрелищными предприятиями для укрепления политической и хозяйственной линий.

Во-вторых, Станиславский на время оставил театр, получив от правительства продление лечебного отпуска за границей. Сезон провел Немирович-Данченко.

В‑третьих, при дирекции был создан постоянный совещательный орган — коллегия, в которую кроме директоров входили от второго поколения труппы МХАТ Н. П. Хмелев, И. Я. Судаков, Н. П. Баталов, М. И. Прудкин и П. А. Марков. Однако теперь они уже не обособлялись в качестве представителей молодежи, как это было до того, когда они составили созданное в мае 1928 года управление театром (прозванное «шестеркой» по числу тогдашних членов). Таким образом было регламентировано стремление молодежи к осуществлению самовластья.

Еще осенью 1929 года происходящие внутри МХАТ административные преобразования попали на страницы печати. Свое отношение стала выражать общественность. Она указывала на «черты закостенелой традиционности мхатовского бытия» («Вечерняя Москва», 1929, 25 октября).

В конце сезона 1929/30 года дела театра обсуждались в Комакадемии и в Центральном Комитете Рабис. «Пути» и «творческий метод» Художественного театра критиковались. Одним из выводов был тот, что «психологическая природа МХТ» — «скорее дезорганизует политическое действие и сознание масс» («Советский театр», 1930, № 3 – 4).

Практические выводы профсоюза свелись к требованиям сокращения труппы, упразднения деления артистов по категориям, развертывания социалистического соревнования и усиления работы Художественно-политического совета, как писал журнал «Рабис» (29 июля 1930).

Задачей сезона была объявлена «борьба за молодежь» («Современный театр», 1929, № 35). Поэтому ленинградский критик А. П‑ский (Адр. Пиотровский) обратился с призывом: «Театральная молодежь — на штурм консерватизма!» («Жизнь искусства», 1929, № 43). Он критиковал «процесс одряхления молодежи» МХАТ:

«И не чудовищно разве, что в эпоху бурной коренной ломки, действительной реконструкции театра, скачкообразного его продвижения вперед мы становимся {303} свидетелями такого медленного и почтительного врастания советской молодежи в старое поколение матерых идеалистов? — спрашивал Пиотровский. — Вся история Московского Художественного театра за советские годы — не что иное, как огромный опыт такого систематического заражения театральной молодежи консервативнейшей идеалистической традицией. И не случайно поэтому, что тот омоложенный Художественный театр, появление которого приветствовала близорукая критика, дал нам “Сестер Жерар”, дал “Унтиловск”, дал “Женитьбу Фигаро”, дал “Дни Турбиных”, оказавшись на деле еще более реакционным и воинствующим в своей реакционности, чем старики-учителя, воспитавшие себе такую преданную смену.

Так спросим же себя, долго ли мы будем позволять обманывать себя и общественность такой фальсификацией “омоложения”?» (Там же).

Однако подобные призывы уже становились не ко времени. Молодежь, особенно мхатовская, задумываясь о «методах актерского воспитания», выбирала наследование творческих принципов. Один из реформаторов бывшей «шестерки», а теперь член коллегии при дирекции МХАТ, Н. П. Баталов, утверждал: «Без серьезного, тщательного изучения мастерства наших “стариков” невозможно двинуться в дальнейших исканиях» («Рабис», 1929, № 39).

Последующий новый репертуар стал тому примером. Он был разнообразен (три произведения классики, три советские пьесы и одна современная западная) и посвящен углублению собственного искусства.

В работе над классикой К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко вернулись к своим прежним творческим методам, желая с их помощью достичь ожидаемого от МХАТ современного звучания. Однако театральная критика продолжала указывать им на их недостаточную политическую активность.

По этой причине резко критиковали «Отелло» — спектакль, поставленный И. Я. Судаковым по режиссерскому плану Станиславского (художник А. Я. Головин, премьера 14 марта 1930).

«Отелло» не получил достаточного освещения в прессе, так как спектакль прошел всего десять раз из-за гибели В. А. Синицына (Яго) и непреодолимых для Л. М. Леонидова (Отелло) психологических нагрузок в роли. Критикой не было рассмотрено и установлено, насколько постановка, осуществленная Судаковым, соответствовала режиссерскому плану Станиславского, который затем выдержал две публикации и по сегодняшний день читается как самостоятельное художественное произведение.

Зато большую прессу имел спектакль «Воскресение» по Л. Н. Толстому (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, И. Я. Судаков, художник В. В. Дмитриев, премьера 30 января 1930). Приговор этому спектаклю, также как и «Отелло», прежде всего зависел от исполнения требований социологического подхода к его героям.

Немирович-Данченко продолжил в этой работе свои поиски приемов переноса романов на сцену. Как уже было в «Братьях Карамазовых», он использовал чтеца, но не для продвижения сюжета чтением опущенных сцен, а с целью раскрытия и толкования происходящего.

На практике положение чтеца, названного теперь «От автора», оказалось в противоречии со сценическим действием, так как он раскрывал сокровенные помыслы и подоплеку поведения персонажей вместо того, чтобы это делали исполнители {304} данных ролей. Находясь на сцене, он то и дело останавливал ход действия своими комментариями.

«Тень глубокой неподвижности лежит на этих эпизодах, — писал В. Блюменфельд в “Рабочем и театре” (1930, № 10). — И происходит необычайное: повествовательный текст чтеца “играет” сильнее, взволнованнее самой драмы, тогда как статические картины спектакля лишь “читают” Толстого».

На роль «От автора» была возложена расстановка идеологических акцентов, которые противостояли бы нравственным и философским исканиям Толстого. Этот продуманный театром компромисс давал «пропуск» произведениям Толстого на советскую сцену.

Однако прием оказался тяжел для актеров, особенно когда на сцене были одновременно В. И. Качалов — «От автора» и молодой артист В. Л. Ершов в роли Нехлюдова. А. В. Луначарский отметил трудность сценического состояния Ершова из-за подобного метода инсценировки.

О том, что из спектакля таким образом выпала центральная роль Нехлюдова, писал В. Млечин («Вечерняя Москва», 1930, 31 января), что она к тому же и в инсценировке Ф. Ф. Раскольникова передана «бледно и нечетко» писал Н. Волков («Известия», 1930, 4 февраля).

Вместе с тем задача показать Нехлюдова была неразрешима, так как он и его нравственное покаяние, как и вся духовная тема творений Толстого, были советскому обществу абсолютно не нужны. Поэтому не все рецензенты так или иначе указывали на это как упущение постановки. В частности, не видела в этом ничего плохого некая Н. Гончарова из «Рабочей газеты» (1 февраля 1930). Она стояла на правильной линии, утверждая: «Кающийся дворянин не интересен нам, интересен Толстой-художник во всем разнообразии его могучих образов».

Луначарский хотя и ушел в начале театрального сезона 1929/30 года с поста Народного комиссара по просвещению, предоставив его А. С. Бубнову, продолжал разъяснять политику партии в области театра. В рецензии на «Воскресение» он противостоял «примитивной дикости», с которой некоторые деятели игнорируют ленинское предписание брать полезное для развития пролетариата из старой культуры. В этом смысле Луначарский во всей полноте оценил достоинства постановки «Воскресения» во МХАТ («Красная газета», 1930, 3 февраля).

О задаче «не только театрального раскрытия, а и в известной части идейного преодоления» классики писал, рецензируя постановку МХАТ, Н. Д. Волков («Известия», 4 февраля 1930). К. Фельдман считал, что МХАТ удалось поставить спектакль «художественно-выдержанный и политически значительный» («Рабочая Москва», 1930, 15 февраля). Одним из средств такого «преодоления» толстовских идей являлся, по его мнению, «сарказм текста», который «был доведен актерами до своего логического конца» (Там же).

Еще далее простирал достигнутое театром «преодоление» Толстого в спектакле «Воскресение» В. Блюменфельд, заявивший: «Сцена МХАТа впервые сыграла роль трибуны антирелигиозной пропаганды» («Рабочий и театр», 1930, № 10).

И все же нашлись критики, несогласные на полумеры художественно-политического баланса. Они считали, что «толстовство» вовсе не преодолено в МХТ и поэтому спектакль относительно «вреден» (Л. Чернявский, «Рабочий и искусство», 1930, 15 февраля). «Эта вещь, — подчеркивал в одной из своих рецензий {305} на постановку “Воскресения” О. Литовский, — ни в коей мере не свободна от реакционной толстовской идеологии» («Комсомольская правда», 1930, 13 февраля).

С тех же идеологических позиций критики судили о постановке «Дядюшкиного сна» по Ф. М. Достоевскому (художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, режиссеры В. Г. Сахновский и К. И. Котлубай, художник М. П. Зандин). Н. Оружейников недоумевал, зачем выбрали это произведение Достоевского? С предпочтением классики современной пьесе его не примиряло даже превосходное исполнение отдельных ролей. «Несмотря на выразительный образ захолустной интриганки, созданный О. Л. Книппер-Чеховой, игравшей Марью Александровну, и хорошо рассчитанную игру Хмелева, давшего развалину князя с большим сарказмом, — спектакль остался музейным экспонатом, — писал он. — Это попятное движение не может не вызвать осуждения со стороны общественности, так настороженно ждавшей от МХТ работы над советским репертуаром» («Вечерняя Москва», 1930, 13 декабря).

Неосуществимой считал Ю. Соболев попытку приспособить творчество Достоевского к современной эпохе. Стоит отметить, что сам Художественный театр не ставил перед собой такой задачи. Он искал «раскрытия образа Достоевского-сатирика» (Книга завлита. С. 576). Постановка же не достигла «острейшей сценической выразительности» (Там же). Перед руководством встал принципиальный вопрос: «Следует ли театру идти на поиски той острейшей выразительности, какую дает сильнейшее внутреннее напряжение, или театр не сможет пойти дальше какой-то гладкости, совершенно не отвечающей замыслу спектакля. И подчинения любого автора привычным и установленным приемам МХАТ» (Там же, С. 577). Это было записано Режиссерским советом в протокол обсуждения генеральной репетиции «Дядюшкиного сна», что доказывает озабоченность театра своими основными поисками в искусстве в первую очередь.

Из новых спектаклей современного репертуара МХАТ наибольшее внимание привлекли «Три толстяка» Ю. Олеши (художественные руководители Вл. И. Немирович-Данченко и И. М. Москвин, режиссеры Н. М. Горчаков, Е. С. Телешева, режиссер-ассистент В. П. Баталов, художник Борис Эрдман; премьера 24 мая 1930). Статью, полную углубленных размышлений о «грациозности» этой сказки и, напротив, «тяжеловесности» получившегося спектакля, написал А. В. Луначарский («Литературная газета», 1930, 30 июня).

Рецензенты, подошедшие к постановке проще, сравнили сказку Олеши на сцене МХАТ с «Синей птицей». Они сделали выбор «в пользу “Трех толстяков”», так как «постановка “Трех толстяков” — одна из вех на мхатовском пути к революционной тематике» («Наша газета», 1930, 3 июня).

И все же от театра требовалось еще большее. Тот же рецензент «Нашей газеты», Ник. Максимов, указывал на имеющиеся «недоработки»: «Спектакль — свежий, жизнерадостный, революционный, но политически нечеткий, социально не заостренный» (Там же). В критике нельзя было обходиться без магии этих идеологических понятий.

Без особых претензий приветствовал другую работу МХАТ над советским репертуаром критик В. Млечин. Это была инсценировка романа В. Кина «По ту сторону», поставленная на Малой сцене и названная «Наша молодость» (художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, режиссер Н. Н. Литовцева, художник и режиссер-ассистент Б. Н. Ливанов; премьера 15 мая 1930). Млечину {306} не помешали ни некоторая статичность, ни отдельные замеченные недостатки («Вечерняя Москва», 1930, 24 мая).

Западная пьеса в репертуаре МХАТ потребовала от рецензентов особой бдительности к ее идейным качествам, и они ее проявили. «Реклама» М. Уоткинс была поставлена под руководством Вл. И. Немировича-Данченко режиссерами Е. С. Телешевой и Б. И. Вершиловым, оформлена художником П. В. Вильямсом и сыграна 22 февраля 1930 года. Тут М. Загорский привычно упрекнул МХАТ в отсутствии у него «политического чутья», которое приводит к слишком «добродушно» поставленному спектаклю («Вечерняя Москва», 1930, 5 марта).

Завершающие сезон гастроли на сей раз происходили на Кавказе и в Харькове. В Тифлисе, где были показаны «Горячее сердце» Островского, «У врат царства» Гамсуна, «На дне» Горького и другие пьесы, постоянно входящие в репертуар МХАТ, «лучшим спектаклем» был объявлен «Бронепоезд 14‑69» («Рабочая правда», 1930, 27 мая). Остальные получили оценку устаревших. Особенно строга была тифлисская «Рабочая газета»: театр «должен решительно изменить свое художественно-идеологическое лицо» (19 мая 1930).

Гастроли МХАТ с тем же репертуаром в Баку вызвали схожее к себе отношение. Рецензенты прежде всего писали о слабой идеологии спектаклей. Таков был вывод независимо от того, касался ли он советской пьесы «Бронепоезд 14‑69» или классического «Вишневого сада» Чехова. Одному из рецензентов весь Художественный театр показался «забытым Фирсом» («Бакинский рабочий», 1930, 20 июня).

Это сравнение следовало бы запомнить, чтобы судить о превратностях политики в искусстве. Ведь уже приближалось время, когда театральная критика по указке возьмет на службу современности достойный подражания образ этого самого «Фирса». Однако лукавство будет состоять в том, что и образ «Фирса» предстанет в двух обличьях: официальном и неофициальном.

Механика этого явления раскрыта Вл. И. Немировичем-Данченко в одном совершенно частном письме. Оценивая творческое состояние советской критики, он писал 9 февраля 1930 года: «Вы не можете себе представить, как рецензии упали. Ими никто не интересуется, ни публика, ни театры. Публика сама устанавливает критерий» (Письма‑4. Т. 3. С. 266).

Теперь, когда Художественный театр советского периода его истории упрекают в официозе, приспособляемости и даже упадке его искусства, следует не забывать упорно противоречащие этому впечатления публики. Для себя она находила в его спектаклях другое. То же «Воскресение» волновало ее не социальными и классовыми идеями (о чем мечтали рецензенты), а просто по-человечески.

А в «Вишневом саде» публика сочувствовала забытому Фирсу, и душа ее вздрагивала при первых гулких ударах топора по вишневым деревьям…

Как же надо было для этого играть… Играть актерам второго поколения, в руки которых переходил Художественный театр.

## **{****307}** 1. Юр. Соболев Новости театра «Красная нива», М., 1930, № 2

Яркую страницу недоброго прошлого раскрывает Малый театр постановкой «Растеряевой улицы»[[487]](#endnote-479) — инсценировкой нескольких рассказов Г. Успенского. М. Нароков[[488]](#endnote-480), автор спектакля (он же и постановщик), построил пьесу по признакам тематическим: он взял те рассказы Успенского, которые звучат в тон лейтмотиву «Нравов Растеряевой улицы». Так сложился социальный фон, так в несколько обобщенных очертаниях предстала провинциальная Россия переломной эпохи: проигранная Севастопольская кампания[[489]](#endnote-481), канун так называемых реформ. Разумеется, что и при всем строгом учете материала, необходимого именно для раскрытия темы о растеряевщине как темы о страшном российском пошехонье[[490]](#endnote-482), — автору инсценировки все же не удалось создать пьесу единого композиционного замысла: сценарий драматургический рыхл, и сюжетная его схема сшита белыми нитками. <…>[[491]](#endnote-483)

Несмотря на отдельные недочеты (построение пьесы), «Растеряева улица» оставляет нужное впечатление. Зритель, перед которым развертываются гнетущие картины пошехонья, выйдя со спектакля, ощутит бодрую радость, осознав, что «Растеряева улица» — это то прошлое, к которому нет возврата. Это сознание, в свою очередь, даст прилив новой бодрости, столь необходимой для деятельного участия в живой жизни.

Если бесспорна социальная значимость спектакля Малого театра, то приходится взять под большое сомнение именно в этом отношении постановку «Дядюшкина сна» на Малой сцене Художественного театра. «Дядюшкин сон» — также картина прошлого, но тематическая установка Достоевского иная. Успенский эпизодами «Растеряевой улицы» раскрывает тему о человеке, страдания которого объясняются всем политико-экономическим укладом его существования: этому человеку живется и гнусно, и душно потому, что он человек российского пошехонья, довлеющего над всеми его чувствами. А Достоевский говорит о другом: он вскрывает человеческое подполье, и гнусное существование своих персонажей ставит в зависимость от целого комплекса сложнейших психологических и психо-патологических переживаний. И если Растеряева улица есть некое обобщение, то и обобщением является и тот город Мордасов, в котором живут персонажи «Дядюшкиного сна» Достоевского. Этот город явлен образами очень страшных, а может быть, и очень больных людей. Нравы провинциального захолустья, могущие составить материал для сатиры, Достоевским изображаются в такой тональности, что они как бы переключаются в очертания некоего «дьяволова водевиля». План реальный вырастает в план символической сгущенности. В «Дядюшкином сне» анекдот о расслабленном старикашке, которого хотели женить на молоденькой девушке, звучит трагически. В «Дядюшкином сне» есть нечто от «Бесов», также как в образе гордой девушки Зинаиды мы легко угадываем черты «инфернальницы» {308} Екатерины Ивановны «Братьев Карамазовых».

Заставить звучать Достоевского иначе, раскрыть Достоевского, минуя его «подполье», сделать Достоевского созвучным нашей эпохе, конечно, невозможно. Но работа театра над раскрытием формы Достоевского, крайне своеобразной в «Дядюшкином сне», — работа эта проведена блестяще. Руководитель постановки — Вл. И. Немирович-Данченко, который, как известно, не в первый раз подходит к Достоевскому, чрезвычайно помог исполнителям найти необходимый стиль для передачи страстной, мятущейся, взволнованной, а моментами и пародийной речи Достоевского. Словесное оформление, если так можно выразиться, стоит на очень большой высоте. На значительной высоте и актерское исполнение. И в первую очередь надо назвать О. Л. Книппер-Чехову, с тончайшим мастерством играющую Марью Александровну, этого страстного дирижера ею же задуманного сватовства полуживого князька. Труднейшую роль князя исполняет Н. П. Хмелев с тем искусством и технического мастерства, и внутренней насыщенности, которое ставит этого молодого актера в ряд самых обещающих надежд современного театра.

Тонкая режиссерская работа, прекрасное исполнение и хорошо вскрытая тональность Достоевского все же не сделали «Дядюшкин сон» волнующим и нужным спектаклем.

## 2. А. Луначарский «Воскресение» в Художественном театре «Красная газета», Л., 1930, 3 февраля[[492]](#endnote-484)

Вопрос о переинсценировках великих романов чрезвычайно важен. Конечно, если подходить к прошлой нашей мировой литературе с той точки зрения, что там нечему учиться и что там нечего заимствовать, с точки зрения, которая казалась раз навсегда отброшенной, но в настоящее время вновь возрождается во всей своей примитивной дикости на страницах «Литературной газеты», сопровождаясь упреками в правом уклоне и мещанстве всех наших пролетарских писателей (Фадеева[[493]](#endnote-485), Либединского, Пильняка), если стать на эту, крайнюю из крайних, точку зрения, то о каком бы то ни было пиетете по отношению к великим произведениям мировой литературы, о какой бы то ни было попытке их использования по-новому для нашего собственного строительства, вообще о каком бы то ни было следовании тому пути, который указан нам был в этом отношении Лениным[[494]](#endnote-486), не приходится говорить. Мы надеемся, однако, что эти неожиданные эксцессы, неожиданные новые проявления «детской болезни левизны» достаточно скоро будут осмеяны и отброшены.

Так вот, если стать на нормальную точку зрения, на точку зрения усвоения нашим новым зрителем огромных богатств, содержащихся в мировой литературе для их переработки и дальнейшего строительства, то вопрос об участии театра в деле {309} этого усвоения надо признать чрезвычайно важным.

Театр может с захватывающей силой доказывать самые разнообразные комбинации, самые разнообразные способы трактовки жизненных картин, совершенно не заботясь о том, получается ли из этого трагедия, комедия или вообще какая бы то ни было пьеса. Отсюда не далека та мысль, что, даже взявши просто великие произведения, скажем, «Мертвые души» и давая иллюстрацию к этому роману, то есть выбирая из него наиболее яркие моменты, легко переносимые на сцену (моменты живых бытовых сцен, конфликтов и так далее), можно уже дать высокое наслаждение публике и принести большую пользу.

Инсценировка «Воскресения» в Художественном театре блестяще подтверждает подлинную возможность выполнения театром такой обязанности.

Трудности перенесения из романа Толстого глубочайшей ценности рассказов его (начало романа, первый поцелуй, Катюша бежит за поездом, богослужение в тюремной церкви и так далее) были обойдены тем, что роли одновременно и вестника, и хора предоставлены были комментатору, некоему умному и всезнающему зрителю, который вооружен и гением автора для пересказа событий, и проницательностью его для интроспекции[[495]](#endnote-487) истолкования внутреннего процесса, происходящего в действующем лице.

Впрочем, можно посетовать на Художественный театр за то, что постановка его, опыт на его сцене не вполне доказательны.

В самом деле этим мудрым комментатором, который все знает и который обладает высшим пониманием всех человеческих дел, этим красноречивым рассказчиком, в котором горестный ум, доброта и ирония соединяются в один возвышенный аккорд, — был Качалов. Качалов, с его очаровательным тембром голоса, с его талантом и опытом декламатора и рассказчика, с его разнообразными актерскими приемами, был, конечно, неподражаем в этой роли.

Необычайно удачно было то, что он придал своему комментарию характер интимности и импровизации. Это — человек, который очень мягко и непринужденно, без нажима, без педалей беседует с публикой, зрительным залом о том, что происходит на сцене, в то же время, однако, постоянно давая понять, что эти происходящие там события крайне для нас важны, включая сюда и его самого. Спрашивается, много ли имеется артистов, которые могут в такой плоскости и с таким совершенством провести эту роль вестника и хора, умея {310} казаться незримым на сцене и в то же время являясь ее центром, держа внимание публики в течение десятков минут, и так далее?

Однако в употреблении этого многознаменательного приема (который, по правильному замечанию В. И. Немировича-Данченко, некоторыми нитями связан со страницами из «Карамазовых» и хором из «Карменситы и солдата»), на мой взгляд, были некоторые промахи, которые, мне кажется, нужно просто пересмотреть.

Восхитительно, когда на правах хора Качалов воспроизводит перед нами классические страницы психологии, анализа или события прошлого перед занавесом. Но, по замыслу режиссуры, Качалов выступает также и на сцене и делает там свои комментарии.

Всегда ли это необходимо?

Нужна ли для чего-нибудь живая картина входа в тюрьму, задерживающаяся минут на десять, для того, чтобы дать возможность Качалову мастерски прочесть полную сарказма, ядовито действующую самой своей ядовитой упрощенностью передачу Толстым сущности православной обедни. Конечно, эти страницы должны быть прочитаны, но правильно ли найдено разрешение, оставляющее ряд артистов стоять в очереди перед ничего не говорящим входом в тюрьму, — не знаю.

Еще более серьезное возражение можно привести относительно сцены в портретной комнате. Бедный артист Ершов вынужден в течение 10 минут пантомимой выражать свои чувства и сопровождать жестами и конвульсиями воспоминания, которые мастерски передает Качалов. Особого богатства выразительности при этом никак нельзя найти. Ершов то сядет, то встанет, то та, то другая судорога пробежит по его рукам и т. д. Для чего это?

Когда-то Дягилев поставил в Париже оперу Римского-Корсакова «Золотой петушок»[[496]](#endnote-488), причем заставил певцов и певиц во фраках и черных платьях сидеть в оркестре и петь свои партии, в то время как артисты балета безмолвно изображали действие на сцене. Этот трюк, больше рассмешивший публику, чем давший удовлетворение, объяснялся Дягилевым тем, что артисты балета, хотя и не умеют петь, но они умеют пластически двигаться на сцене, певцы этого делать не умеют, поэтому — каждому свое.

Но в Художественном театре такими соображениями руководиться не могли. Почему нельзя было дать все это содержание или основную его часть в виде монолога Нехлюдову? Может быть, потому, что монолог неестественен. Но неужели более естественно выпустить мнимого, незримого человека, который будет докладывать обо всем публике?

Достоевский в своей знаменитой повести «Кроткая» объясняет, что если «муж» говорит мало, то в этом есть что-то фантастическое, небывалое. Так на самом деле люди не разговаривают и мысли их так на самом деле не текут. Но за вычетом этой фантастики, говорит нам Достоевский, все остальное полно самой подлинной правды.

И неужели в наше время, когда мы в гораздо большей мере являемся свободными от условностей театра, чем наши отцы и деды, когда мы, вероятно, свободнее в этом отношении, чем зрители Шекспира и Эсхила, мы заставляем бояться монолога. Но монолог дал бы Ершову возможность действительно играть Нехлюдова. {311} Если в монолог нельзя было вложить всего варианта, воспроизводимого не одним «он», а одним «я», то именно эти моменты могли быть поручены комментатору.

Нельзя обойти замечанием и некоторые, сравнительно короткие, реплики комментатора, вставляемые между сценическими репликами самих действующих лиц. Всегда ли это нужно?

На мой взгляд, необходимо убрать все те вмешательства, которые не необходимы. Дело, иногда, само собой понятно, и маленький выход, маленькое включение Качалова, чтобы в нескольких словах сказать, что в это время думали или чувствовали Нехлюдов или Маслова, получает впечатление некоторого руководства зрителем там, где он в этом вовсе не ощущает нужды; было бы хорошо, если бы эта поправка была внесена в инсценировку именно потому, что, в общем, это превосходный спектакль. Уже сцена суда, сцена в тюрьме сильно заинтересовывают, а дальше идет еще лучше: поездка Нехлюдова в деревню, разговор с крестьянами о земле, все это — шедевры. Великосветская сцена у тетушки Нехлюдова блестяща.

Художественный театр показал себя на огромной высоте режиссерского и актерского искусства. Самый выбор романа сделан превосходно, ибо в этом гениальном произведении Толстой наиболее близко подошел к нам — людям революции. Это самый его разрушительный, самый кусательный роман.

Достаточно было убрать некоторые чисто толстовские, чересчур толстовские тенденции, чтобы роман приобрел настоящую, свежую, революционную силу. Конечно, он бьет по прошлому, но ведь это прошлое еще не совсем умерло!

Несколько бледнее проходят последние сцены, посвященные «политикам». Толстовские рамки убраны, толстовские симпатии к «политикам» остались.

Но все же надо сказать, что эти сцены отнюдь не портят спектакля, который, при подытоживании всех плюсов и минусов, остается замечательным достижением, указывает высокую степень плодотворных путей театра и заставляет задумываться над тем, не пора ли одновременно с инсценировкой великих произведений классиков (наших и европейских) заняться инсценировкой и современных произведений, уже завоевавших себе большую славу?

## **{****312}** 3. О. Литовский Театр. «Воскресение». (Первый МХТ) «Правда», М., 1930, 10 февраля

«В наши дни всякая попытка идеализации учения Толстого, оправдание или смягчение его непротивления, его апелляций к “Духу”, его призывов к “нравственному усовершенствованию”, его доктрины “совести” и “всеобщей любви”, его проповеди аскетизма и квиетизма[[497]](#endnote-489) и так далее приносят самый непосредственный и самый глубокий вред» — так писал Ленин в 1911 году, в период, непосредственно предшествовавший новому подъему рабочего движения. В те времена толстовское учение питало реакцию и ликвидаторов всякого рода.

В «Воскресении» Толстой с огромной силой атакует чиновничье-полицейское государство и казенную церковь; однако и *в этом романе развернута вся реакционная философия толстовства*.

Очень умело сделанная т. Раскольниковым[[498]](#endnote-490) инсценировка романа, конечно, далека от идеализации толстовского учения. Т. Раскольников сделал все возможное, чтобы обнажить социальное зерно романа: дискредитирован Нехлюдов и его окружение, на первый план выдвинут «простой народ».

Однако *никакие усилия инсценировщика при крайне бережном отношении к толстовскому тексту не могли выхолостить из спектакля толстовщину*.

Толстовские идеи примиренчества, самоусовершенствования, непротивления злу насилием опрощения торчат из всех углов спектакля!

Все люди, все человеки. Есть плохие и есть хорошие. И даже царские судьи, которых так великолепно изобразил Толстой, не вызывают в сценическом показе ни злобы, ни ненависти. Они — люди, развращенные государственной машиной полицейского государства, люди, чьи человеческие недостатки мешают вынести правильный приговор «преступнику».

Замечание Ленина о вреде — для периода 1911 года — толстовской философии еще в большей мере относится к нашему времени.

В эпоху социалистической реконструкции, когда практически ставится вопрос о ликвидации кулачества как класса, в дни бурных темпов, ударных бригад, {313} непрерывки[[499]](#endnote-491), сплошной коллективизации районов, округов и областей, — *толстовская мораль, преподносимая со сцены хотя бы в минимальных дозах, убаюкивает массового зрителя*.

*«Воскресение» сегодня — это такой же анахронизм, как «Сверчок на печи», «Вишневый сад» в годы гражданской войны*.

Главный интерес спектакля заключается в мастерстве исполнения.

На общем фоне производственной расхлябанности во многих театрах постановка МХТ — явление отрадное.

Особенно следует остановиться на новшестве этого спектакля — на фигуре «от автора». Это не общепринятый чтец-пояснитель, а активный участник действия, все время в него вмешивающийся. Наибольшего эффекта этот прием достигает в сцене суда и в диалоге между Нехлюдовым и Мариетт, где лицо «от автора» не повествует, а вскрывает характеры действующих лиц.

«От автора» ведет пьесу, и не просто ведет, но и играет В. И. Качалов. Он это делает с удивительным мастерством и огромным тактом.

Особенно хороши в исполнении Качалова рассказ о причастии и реплики во время разговора Нехлюдова и Мариетт. Отлично играл и весь ансамбль (Грибунин, Книппер-Чехова и другие). Наиболее ярко запоминается Прудкин в роли прокурора. Его трактовка образа выпадает из общего спокойного плана исполнения неожиданно острым рисунком роли. Он играл с сатирическим нажимом. Было бы очень хорошо, если бы вся сцена в суде шла по линии этого нажима, а не в столь сдержанных тонах, как это показал МХТ. Две крохотные роли деревенских мальчишек сделаны замечательно[[500]](#endnote-492).

Постановка (И. Судаков) очень тщательна, равно как и вещественное оформление (Дмитриев[[501]](#endnote-493)).

Какое место занимает «Воскресение» в нынешнем сезоне?

Будь это спектакль одним из немногих, воскрешающих классика на сцене, его можно было бы принять как явление историко-литературного порядка. Но при обещанном в том же театре «Отелло», при общем засилье классиков в этом сезоне «*Воскресение» отражает уже определенную линию на театре: это линия ухода в прошлое*.

Мы никоим образом не собираемся отказываться от классического наследства, но когда это наследство заполняет наши образцовые сцены, — это путь нисходящий, это фактически путь отказа от борьбы за советскую тематику.

Первому МХТ, проделавшему дорогу от «Бронепоезда» до «Воскресения», особенно следует призадуматься над этими вопросами.

## 4. Вл. Василенко[[502]](#endnote-494) «Реклама». Малая сцена МХТ «Известия», М., 1930, 28 февраля

Подобно М. Паньолю[[503]](#endnote-495), который в своих пьесах («Болото», «Торговцы славой») изображает моральный распад буржуазного общества во Франции, пьеса М. Уоткинс[[504]](#endnote-496) «Реклама» (в оригинале — «Чикаго») претендует быть комедией нравов современной Америки.

{314} При оценке «Рекламы» возникает два основных вопроса: нужны ли советскому театру «разоблачительные» западные пьесы и является ли такого рода пьесою комедия М. Уоткинс?

На первый вопрос следует ответить положительно. В известной пропорции к более актуальным советским пьесам пьесы классического репертуара, а также иностранные пьесы, рисующие дегенерацию и моральное разложение буржуазии, безусловно нужны. Но комедия М. Уоткинс не дает нам обличения буржуазных нравов. В Америке пьеса эта пользуется славою одной из наиболее «левых» пьес. Однако нам она представляется довольно беззубой, лишенной тех элементов сатиры, которые поднимают драматическое произведение до высот социальной комедии. «Реклама» написана в мягких тонах «насмешки над собою», столь характерных для англосаксонского юмора. Под эту насмешку попала такая, в конце концов, невинная вещь, как страсть американского обывателя к сенсациям, ловко эксплуатируемая всякого рода проходимцами, адвокатами и желтыми газетчиками. Это позволило, правда, М. Уоткинс дать очень остроумную пародию на буржуазный суд, но это только пародия, довольно благодушными чертами рисующая лицемерие, взяточничество и карьеризм мелких агентов капитала. Буржуазная классовая юстиция Америки с ее электрическим стулом и судом Линча едва ли почувствует булавочные уколы остроумной и радикально настроенной, но классово родной и близкой миссис Уоткинс.

Верный своим художественным приемам, театр, соблюдая «гармонию частей», не поставил сатирических ударений там, где это можно было сделать по ходу пьесы. Гнусный филистерский хор общества спасения падших женщин поет только за сценою; опасная гадина, репортерша Сеншейн, представлена просто сентиментальною дурой[[505]](#endnote-497); председатель суда по-своему беспристрастен и «мил»[[506]](#endnote-498); полисмены — добрые малые, присяжные — просто кретины.

Если бы Н. Волков и А. Ариан[[507]](#endnote-499) не только перевели, но и переработали пьесу М. Уоткинс, а режиссура (Е. Телешева и Б. Вершилов, руководитель — Вл. Немирович-Данченко) заострила выигрышные в сатирическом отношении места, то спектакль вышел бы гораздо значительнее и ярче. Тем более, что написана пьеса очень талантливо: даже в ее настоящем виде она смотрится так, как читается хорошая книга, — с неослабевающим и живым интересом.

Мало удался режиссуре конец пьесы — момент, когда толпа в погоне за новой сенсацией оставляет свою недавнюю героиню. Театр не создал этой толпы, сосредоточив все свое внимание на индивидуальных характеристиках, и пьеса логически заканчивается до того, как задвигается занавес. Комедия суда не перерастает в комедию нравов, и новое название пьесы («Реклама») остается неоправданным.

Надо сказать, однако, что отдельные типические фигуры спектакля получились у театра блестяще. На первом месте должна быть поставлена игра Андровской (Рокси Харт, женщина-убийца). Сложный и трудный образ проституированной и вместе с тем наивной мещанки, пешки в руках ловких пройдох, удался артистке великолепно. Очень хорош Прудкин (адвокат Флинн). Удались также роли Вербицкому (прокурор Гариссон)[[508]](#endnote-500), Грибову (фотограф Беб)[[509]](#endnote-501), Мордвинову (Амос Харт)[[510]](#endnote-502) и Станицыну (репортер {315} Калаган). Художник П. Вильямс[[511]](#endnote-503) дал не слишком броские, но удобные и приятные декорации.

Если театр ускорит темпы действия, сейчас далеко не «американские», усилит в пьесе элементы сатиры и переработает заключительную сцену, то из «Рекламы» может получиться очень интересный и в достаточной мере нужный спектакль.

## 5. В. Блюм Театр и кино. За китайской стеной классицизма. «Отелло» в МХТ первом «Вечерняя Москва», 1930, 22 апреля

В нашем отношении к классикам все еще не изжит религиозный момент, присущий этому своеобразному, но настоящему «культу». Корни этого культа лежат в легенде о «золотом веке», которую создало запуганное и немощное воображение человечества: счастье человечества будто бы позади, а впереди — мрак, сначала были титаны — на смену им явились людишки, раньше лев лежал рядом с ягненком — теперь человек человеку — волк и так далее.

Вот откуда этот ореол «непревзойденности», «бессмертия в веках» и «титанизма» так называемых классиков, художников, ученых и писателей. «Чем старое, тем лучше»!..[[512]](#endnote-504) Это разве не от религии?

А где религия — там и всяческая реакция.

Не случайно, конечно, накатилась за последние месяцы на советский театр высоко поднявшаяся волна классических пьес. Мы имеем дело с выполнением определенного социального заказа: это — одна из форм «противодействия» нашему «действию» — по линиям экономики, политики, культурной революции, *антирелигиозной агитации*. Глубоко реакционный для данного отрезка времени характер ренессанса классиков, его вызывающий и наступательный характер — у всех на виду, — *и недаром наша критика организовала такой дружный отпор ставке некоторых театров на классику*.

Два года готовился МХТ Первый к показу «Отелло», но премьера все откладывалась… Наконец, по-видимому, наступил удобный момент, — и, одновременно с возобновлением «Синей птицы» (утверждающей в сознании советских детей крепкую веру в загробную жизнь), спектакль «Отелло» выпущен в свет.

Нельзя было сделать более неудачный выбор из Шекспира. Критиковать Шекспира, пожалуй, поздно, — но «Отелло» сейчас менее всего для нас «герой» из всей шекспировской галереи.

Пушкин правильно определил, что Отелло не ревнив, а доверчив, — где же после этого «трагедия»? Доверчивость, простота, туповатость — на этой гамме трудно взять высокую трагическую «ноту», — а между тем именно на этой гамме построил музыку своей роли Леонидов. Умышленное «опрощение» образа привело к неожиданному результату: талантливейший артист в ответственейшие моменты впадает в замоскворецкий бытовизм. Но это не вина {316} большого и превосходного актера, а вина театра и «системы». Четверть века назад аналогичную ошибку (Сальери — Станиславский) театр уже сделал. И тогда это была необычайно интересная, прямо гениальная ошибка, — но повторная ошибка уже становится печальным упорством… «Отелло» без Отелло — что ж, пожалуй, тем лучше. Хуже было бы, если бы этот образ импонировал комсомольцу и краскому[[513]](#endnote-505).

Афиша гласит, что постановка сделана по плану Станиславского. По правде говоря, следы этого плана мы заметили лишь в одной сцене — в монтировке бури. Все остальное лишено стиля — и дальше ординарных мизансцен не идет. Кое‑что просто небрежно и куцо. Даже по части «живого реквизита» режиссура поскупилась, — а венецианские сенаторы выглядят чумазыми клерками из захудалого провинциального театра. В актерской игре чудовищный разнобой — от корректного, но малотемпераментного Яго (Синицын) до совсем потерявшегося в роли Брабанцио Вишневского… Запомнились три радостных театральных момента: опьянение Кассио (Ливанов), Эмилия в сцене передачи платка (Шевченко) и фехтование (Понс)[[514]](#endnote-506).

Спектакль более чем не удался. Да он и не мог удаться в Стране Советов. Потому что — что-нибудь одно: либо философия Отелло и Шекспира, либо… «идеология женотделов». И всякий другой театр мы только поздравили бы с такой неудачей, как свидетельством, что, значит, жива еще его «душа». Но не МХТ Первый.

Не МХТ Первый, который ставит друг за другом «Воскресение», «Синюю птицу», «Отелло»… Тут роковая и четкая тяга к «золотому веку».

## 6. Уриэль <О. С. Литовский> Кипр — турецкий остров. По поводу «Отелло» «Советский театр», М., 1930, № 3 – 4

«Отелло» — излюбленная пьеса трагиков всех времен и народов. Ревнивый мавр, гордый и блестящий военачальник, опаленный знойным солнцем, страстный, влюбленный, «варварский жеребец», прельщенный мечтательной венецианкой, — огромный клубок высокой героики, робкой нежности, мятущейся страсти, бешеной мстительности, — какой великолепный материал для актерской лепки!

Неудивительно, что в трагическом репертуаре роль Отелло всегда занимала одно из первых мест. Это объяснялось еще и тем, что из всех шекспировских {317} героев Отелло — один из наиболее «человечных», полнокровных и «доходчивых».

Пьеса Шекспира — давний источник актерского вдохновения, отличный предлог для длинной галереи образов, созданных великими и невеликими артистами прошлого и настоящего.

Но, к сожалению, только предлог!

За широкой спиной исполнителя центральной роли, — большей частью гастролера, — пропадала обычно вся пьеса. МХТ никогда нельзя было упрекнуть в культе актерской личности, и в новой постановке «Отелло» он с максимальной добросовестностью распределил свое внимание на все части пьесы и ее персонажей. Но только в *этом* пункте работа Художественного театра и отличается некоторой новизной. Во всем остальном — не волнующий, холодный и блеклый спектакль (речь идет о постановке), начиная от незатейливых мизансцен и кончая, как ни грустно в этом сознаться, на этот раз просто плохими декорациями по эскизам талантливого Головина (чего стоит один эйнемовский[[515]](#endnote-507) Кипр!). Массовые, ансамблевые сцены, играющая толпа, в которой нет маленьких ролей, — гордость Художественного театра, на этот раз поражали и огорчали своей неслаженностью, вялостью и… «немассовостью». Конечно, есть в спектакле и яркие места, особенно по части актерского исполнения (в частности, Синицына — неожиданного и острого Яго, Леонидова — превосходного, минутами потрясающего, своеобразного Отелло). Этому исполнению можно и нужно посвятить отдельные статьи.

*Но не технологический разбор постановки составляет предмет настоящей заметки*. Ее цель — указать ту ошибку, которая привела и не могла не привести к общему серому и тусклому звучанию спектакля *для наших дней*.

Можно сколько угодно спорить о методах осовременивания классиков, можно с негодованием отвергать всякое посягательство на святая святых классики в виде переделок, современных вставок и интермедий, — но не подлежит сомнению, что советскому театру весьма приличествовало бы показать хотя бы социальный фон трагедии, *нисколько не поступаясь шекспировским текстом* (кстати, в очень заигранном и слабом переводе П. Вейнберга[[516]](#endnote-508)).

Ради объективности и полного беспристрастия обратимся по этому поводу к свидетельству известного деятеля искусств, сделанному по поводу постановки им «Отелло» в девяностых годах прошлого столетия.

«На Кипре, — пишет этот деятель искусства, — была также новость по тому времени.

Начать с того, что Кипр — совсем не Венеция, как его обыкновенно изображают в театре. Кипр — Турция. Он населен не европейцами, а турками.

Не следует забывать, что Отелло приехал на остров, где только что было потушено восстание. Одна искра — и все вновь вспыхнет. Турки косятся на победителей. Венецианцы не привыкли церемониться; они и теперь не стеснялись и вели себя, как дома: веселились, пьянствовали в каком-то домике, вроде турецкой кофейни, которая была построена на самой авансцене, посреди нее, на углу двух узких восточных улиц, которые шли в гору, в самую глубину сцены, — одна налево, а другая направо. Из кофейни раздавались заунывные звуки зурны и других восточных инструментов; там {318} пели, танцевали, оттуда доносились пьяные голоса. А турки группами ходили мимо по улице и косились на европейцев-развратников, держа за пазухой нож.

Чувствуя такую атмосферу, Яго задумал план интриги в гораздо более крупном масштабе, чем обыкновенно изображается на сцене <…> Яго знает, что довольно искры для того, чтобы вспыхнул бунт <…>».

Какая великолепная и, главное, современная и даже злободневная режиссерская экспликация в этом отрывке. Постановщик девяностых годов превосходно, если не понимал, то чувствовал колониальный стержень пьесы.

Под такой установкой с готовностью подпишется любой нынешний режиссер-новатор и самый радикальный критик, не сомневаюсь, вплоть до В. И. Блюма. Отрывок этот относится к эпохе постановки «Отелло» в Охотничьем клубе[[517]](#endnote-509) и принадлежит перу тогдашнего и нынешнего режиссера этого спектакля К. Станиславского («Моя жизнь в искусстве», стр. 282 – 283, изд. «Academia», 1928 г.). *Если диалектически развивать эту бесспорно смелую и яркую установку К. Станиславского и со всей решительностью сделать из нее сценические выводы, можно вообще наново перестроить все традиционные положения пьесы*.

Яго — не только «персональный» злодей, но и объективный зачинщик революционной вспышки. Отелло не только страдающий герой, но и обыкновенный наемник венецианских колонизаторов.

Трудно понять, почему руководитель нынешней постановки, тот же К. С. Станиславский, отказался от своего старого, но право же замечательного, плана и предпочел обычную «общечеловеческую» интерпретацию «Отелло».

Что нового и яркого можно сказать на этом языке в наше бурное время острых социальных конфликтов и империалистических противоречий?

И разве не могла зазвучать пьеса полно, сильно и остро в наши дни колониальной экспансии фашистской Италии, мечтающей о древних пределах Римской империи?

«Кипр — … Турция».

И поездка Отелло на Кипр — не свадебное путешествие счастливого влюбленного, а вполне целевая «командировка». Это понимали предтечи Художественного театра в начале своего существования, когда всякий революционный намек на сцене перекликался с настроениями либеральной интеллигенции, привычной аудитории художественников. Этого не понял, к сожалению, советский Художественный театр, старая интеллигентская аудитория которого, в своем большинстве, в наше время органически враждебна какому бы то ни было революционно-политическому осовремениванию репертуара. Но ведь не на эту, почти отсутствующую теперь аудиторию был рассчитан спектакль МХТ?

## **{****319}** 7. М. Загорский Классики на советской сцене. «Отелло» в МХТ первом «Литературная газета», М., 1930, 12 мая

В связи со спорами о *творческом методе* постановка «Отелло» на сцене МХТ Первого приобретает особое значение.

В чем причина неудачи, которую потерпели руководители театра при попытке воскресить эту исключительно сложную трагедию Шекспира? Основная из них ясна и не требует особых доказательств. *В наше время без коренного пересмотра традиционных методов раскрытия текста не может прозвучать на советской сцене ни одно из классических произведений*. Вахтанговцы потерпели поражение с Шиллером, Малый театр и его филиал — неудачу с Грибоедовым и Мольером[[518]](#endnote-510). Теперь пришла очередь МХТ Первого. Сами «художественники» *не* отрицают, что никакой особой ревизии Шекспира при этой постановке не имелось в виду. Отсюда ясны и источники неудачи.

Но среди этих причин есть одна, которая *роковым* образом сказывается каждый раз, когда МХТ пытается осуществить на сцене классические трагедии. Ведь такая же неудача, еще более *катастрофического* характера, произошла с постановкой на этой сцене трагедии Байрона «Каин» в 1920 году. Персональной жертвой этой катастрофы пал тогда артист Л. М. Леонидов, чье огромное трагическое дарование еще сравнительно недавно, на юбилее МХТ потрясло зрителей в сценах из «Братьев Карамазовых». Ныне в «Отелло» это дарование подверглось новому огромному испытанию, увы, окончившемуся поражением для этого исключительного артиста. В чем же дело?

Историк МХТ, его горячий апологет и защитник, Н. Е. Эфрос в своей книге «Московский Художественный театр»[[519]](#endnote-511), касаясь причин неудачи «Каина» и вопроса о невозможности для этого театра осуществить романтическую драму Блока «Роза и крест» (1916 – 1919), весьма правильно замечает: «Было ясно, что метод *психологический и реалистический*, который применялся Станиславским, не давал того результата, был *непримирим* с характером произведений». «Метод Художественного театр — не панацея, и это искусство *не всеобъемлюще*». Станиславский задумал играть «Каина» «“просто” поближе к будничной жизненности. Ложь подчеркивалась стилизованной постановкой…». Так писал Н. Эфрос.

Но если «ложь» психологического метода при разрешении классической трагедии на сцене только предчувствовалась в 1920 году, то теперь, в 1930 году, после опыта трагических и напряженнейших лет революции, она уже делается совершенно нестерпимой даже для молодого поколения «художественников». Вот откуда идет неудача в этом спектакле заслуженного «старика» Леонидова и победа «молодых» — Синицына и Ливанова. Для первого — «будничная жизненность», простота в передаче образа мавра обернулась *снижением воли, яркости, цветения и огромности* {320} чувств — в погоне за призраком «всечеловечности» и «душевной правдивости». Великий Кин[[520]](#endnote-512), не говоря уже о первом исполнителе роли Отелло — Бербедже[[521]](#endnote-513), не узнал бы в этом «правдивом», будничном мавре того великолепного «*берберского коня*» (выражение Яго), который своим мужеством и отвагой, своей свежей «варварской» кровью выходца из северной Африки победил недоверие перезревших венецианских вельмож и завоевал сердце очень разборчивой Дездемоны. В наше время можно рассмотреть в Отелло и черты *колониального сатрапа, наемного полководца*, закрепляющего за Венецией турецкие владения. Но одного нельзя отнять у него — огромного размаха чувств, первобытной свежести восприятия, трагического напряжения страстей.

И вот этого-то размаха и силы не хватает Леонидову в этой роли. И не потому, что артист не может дать этого размаха и силы, а потому, что он оказался в плену ложно понятой сценической «жизненности». Этим повышенным чувствованием и силой обладают Синицын и Ливанов, которые сумели, *вопреки методу*, построить образы на соприкосновении с подлинной шекспировой стихией, в ее глубине, бурных взлетах, огромном напряжении сил. В этом смысле гений Шекспира как-то прикоснулся к нашей бурной волевой эпохе, и победа молодых в данном случае приобретает показательное значение.

Недостаток места не дает возможности подробно проанализировать исполнение ими ролей Яго и Кассио. Скажем лишь, что такого блестящего Яго, каким дал его Синицын, мы давно не видели на образцовых сценах. Яго Синицына — образ значительной глубины и смелости. Это острый ум, напряженная воля и почти гениальность замысла и предвидения. Это не тот грубый солдафон с низменными страстями, который обычно глядел на нас с подмостков всех российских театров. В ясных линиях высокого, открытого лба, в извилистых, тонких очертаниях рта, в иронических «философических» глазах — какая-то *другая правда* о страшной мести Яго, чем та, о которой поведали нам традиционные истолкователи образов Шекспира. К сожалению, эти поиски артиста остались *не раскрытыми* всем строем спектакля.

На такой же большой высоте и исполнение Ливановым роли Кассио. Мужественная смелость, открытость сердца и скульптурная отчетливость всех движений. Сцены опьянения артист проводит великолепно, на тонких нюансах переходов от одного состояния к другому.

Но спасают ли спектакль эти две актерские удачи? Конечно — нет! Без самого мавра нет «Отелло», *а без раскрытия отношения самого театра к этому* шекспировскому творению — нет вообще *современного* спектакля.

Итоги. Да, творческий метод МХТ — «не панацея и не всеобъемлющ». Приемами психологического реализма не раскрыть монументальные образы классической трагедии, также как нельзя ими раскрыть величие и глубину нашей эпохи, не в ее повседневности, а в ее силовых, волевых и созидающих подводных течениях. МХТ Первый без осознания нашей эпохи не в силах будет найти себя на путях трагедии и большого, монументального стиля. И наконец, без пересмотра традиций сценической передачи классиков этот театр никогда не сможет оживить на своих подмостках шедевры мировой драматургии.

## **{****321}** 8. В. Млечин[[522]](#endnote-514) Театр и кино. «Наша молодость». Малая сцена МХТ «Вечерняя Москва», 1930, 24 мая

Заслуга Виктора Кина[[523]](#endnote-515) в том, что он дал книгу о положительных героях революции, не прибегая к риторике, избегнув штампов, показав тем самым, что тематика гражданской войны еще не исчерпана. Его герои полнокровны, полноценны. Безайс и Матвеев, по сути дела, два облика одного и того же существа. За романтизмом и некоторой мечтательностью Безайса нетрудно разглядеть складывающегося, если не сложившегося уже — сурового солдата революции, а за внешней суровой сдержанностью и некоторой малоподвижностью Матвеева сквозит человек, упоенный романтикой революции.

Центр романа Кина в обрисовке этих своих персонажей. Выразительный и вместе с тем простой, лишенный импрессионистической надрывности, язык Кина и острота «авантюрного» сюжета облегчили переработку романа для сцены. С. Карташов в основном сохранил сюжетный стержень романа и тот облик центральных фигур, который им придал автор романа, и это лучшее, что он мог и должен был сделать. Но ни автор пьесы, ни постановщик (Н. Литовцева)[[524]](#endnote-516) не сумели передать динамики событий, отраженных в романе. *Спектакль статичен*.

Блекло обрисован исторический фон, грозные события «тех лет» доносятся приглушенно и невнятно. Если не считать встречи с партизанами в вагоне, преподнесенной вдобавок в каких-то опереточных тонах, *зритель не чувствует нависающей жути окружающей обстановки*. Серый павильон, изображающий комнату, в которой лежит раненый Матвеев, как бы скрадывает напряженность положения.

Для театра пьеса «Наша молодость», вообще говоря, была серьезным испытанием. «Дядюшкин сон» и даже «Квадратура круга» не были тем материалом, на котором можно было подготовиться к «Нашей молодости». И — лишь в основном — театр испытание *выдержал*.

Театр встретил существенные затруднения и в трактовке, и в сценическом раскрытии отдельных персонажей. Лучше других удался Безайс артисту Дорохину[[525]](#endnote-517). За насмешливостью Безайса, за злыми репликами, полными едкой иронии, не лишенными, однако, добродушия, чувствуется большевик. Он упоен своим делом, он чужд сомнений и колебаний. Никаких разъедающих рефлексий. На плечах у него нет тяжелого груза прошлого, ему не о чем задумываться, не о чем сожалеть. И он весь в настоящем, хоть и говорит, и мечтает о будущем. Может быть, он должен быть мягче, он все же интеллигент. И этой мягкостью, налетом романтизма он отличается от Матвеева. Матвееву, человеку сурового долга, выходцу из рабочей семьи, пишущему «между протчем», в исполнении артиста Кудрявцева недостает жесткости, некоторой суровости и главным образом демократичности. Матвеев у Кудрявцева *слишком интеллигентен*, слишком нежен. Он почти не отличается от многих юношей, которых мы видели раньше и на большой, и на малой сцене МХТ. Матвееву недостает классовой очерченности. Полное недоумение {322} вызывает облик Чужого в исполнении артиста Ярова[[526]](#endnote-518). Это не большевик и не подпольщик. Сцена с раненым Матвеевым фальшива именно вследствие бесчеловечного и немотивированного поведения Чужого.

В этих дефектах спектакля сказалась преодолеваемая, но не преодоленная еще полностью старая природа МХТ. Но отдельные ошибки ни с какой стороны не могут умалить значения самого факта постановки «Нашей молодости» на Малой сцене. Характерно, что театр весьма близко подошел к правильному пониманию и раскрытию образа Лизы (артистка Титова[[527]](#endnote-519)). В этом отношении театр поправил автора, поправил умело, и не его вина, если образ этот все же несколько схематичен.

Дебютировавший, кажется, как театральный художник, Ливанов еще не нашел, видимо, своего лица. Если в первом акте и в сцене в лесу художник смог создать известное впечатление нависающей грозной опасности, передать впечатление непроходимой, завьюженной тайги, то последние картины оформлены в достаточной степени серо. А динамика самой вещи не терпит павильона. Из него надо было выйти, не опасаясь нарушить законы натуралистического оформления. Но и здесь сказались, видимо, элементы отличия материала пьесы и метода постановщика.

«Наша молодость» — не натуралистическая пьеса. Это не значит, что она чужда театру. Театр показывает явное стремление овладеть современным материалом. Для «Нашей молодости» нужно было *больше молодости, больше задора, больше изобретательности*. Но все это придет по мере того, как театр будет овладевать революционным репертуаром, с ним срастаться и будет воспринимать его органически. «Наша молодость» — нужный шаг на этом пути.

## 9. <Без подписи> Творческий метод МХТ. На докладе П. И. Новицкого[[528]](#endnote-520) в комакадемии «Советский театр», 1930, № 3 – 4

*Подсекция марксистского театроведения Комакадемии посвятила два вечера анализу творческого метода МХТ. С основным докладом выступил П. И. Новицкий. Приводим главные положения доклада*.

Основной вопрос художественной теории и практики — творческий метод. Метод — это способ видеть, чувствовать и понимать мир, выражать миросозерцание и мироощущение и заражать им воспринимающую среду. Творческий метод определяет собой идеологическую природу театра. Анализируя творческий метод театра, можно решить, способен ли театр выразить эпоху пролетарской революции?

Творческий метод МХТ определяется так называемой системой Станиславского.

Система эта распадается на две части: работа (внутренняя и внешняя) артиста над собой и внутренняя и внешняя работа над ролью. Система пережила определенную внутреннюю эволюцию. В своей установившейся {323} стадии она сводится к учению о воспитании творческой сосредоточенности и об артистическом сверхсознании.

В основе метода МХТ лежит различие обычного актерского самочувствия и *творческого* самочувствия, то есть процесса, воспроизводящего на основе действительности и на материале своей и чужой душевной жизни, некоторую новую действительность. Техника и сценический опыт необходимы лишь для того, чтобы возбудить в актере особое душевное состояние готовности к интуитивному творчеству.

Творческое самочувствие — это чувство художественной правды, основанное на вере в реальность создаваемого образа. Необходимая духовная тренировка актера базируется на упражнении воли, чувства и воображения и вызывает состояние мистической созерцательности и буддийского самоуглубления.

Работа актера над ролью сводится к нахождению зерна роли, организации роли как ряда волевых задач. С точки зрения познавательной системы МХТ художественный образ творится изнутри, из себя. Метод МХТ воспитывает индивидуалистическое, субъективно-идеалистическое, мистическое мироощущение. Это метод *индивидуалистического психологизма* (психологического реализма, «внутреннего реализма»). Театр переживаний, внутренней душевной правды, общечеловечности и сверхсознания, каким является МХТ, *не может быть политическим и революционным театром*. Его основоположники всегда подчеркивали аполитичность театра. История «революционных» постановок МХТ ярко доказывает эту аполитическую, то есть, по существу, антипролетарскую, позицию театра. Эти пьесы и спектакли подчас создают известное политическое возбуждение аудитории, пробуждают известные общественные настроения, но это происходит отнюдь не благодаря сознательной воле режиссера и актера, а в значительной степени против этой воли.

Станиславский признает, что исполнители пьесы «На дне», стоя на сцене, отнюдь не думали ни о какой политике.

Напротив, демонстрации, которые вызвал спектакль, явились для них неожиданными. То же и с постановкой «Штокмана». Доктор Штокман был для МХТ отнюдь не политическим деятелем, а только идейным и честным человеком, другом своей родины. Художественный объективизм МХТ есть декларация его аполитичности.

Психология и психологизм — вещи разные. *Психология — объективный материал для искусства. Психологизм — индивидуалистический метод изучения и показа объекта*. Психологизм исходит из индивидуального сознания, оправдывает и защищает *всякую личность*, требует «художественного объективизма» и не может мириться с классовым субъективизмом. Психологизм — *антипролетарский, антиреволюционный метод*, метод буржуазного искусства и буржуазной философии, выразителями которой являются Марсель Пруст, Мах, Бергсон[[529]](#endnote-521).

Психологизм не может быть усвоен театром, выражающим эпоху пролетарской революции. *Эпоха социалистического строительства и хозяйственно-культурной реконструкции требует совершенного иного художественного метода*. Не в знании психологии отдельного человека, а в знании реальной среды, ее движущих сил нуждается пролетарский потребитель искусства.

Пролетариату нужен не театр характеров и переживаний, а театр положений, действия и борьбы.

Психологическая природа МХТ не способна организовать своим методом политическое сознание и политическое {324} действие масс, а, скорее, дезорганизует их.

Но значит ли это, что МХТ не должен занимать определенного места в системе советского театра? Внутри МХТ Первого растет новое поколение, растет молодежь, новые актеры, творческие личности которых в значительной степени сложились под влиянием революции. Эти актеры должны изменить внутреннее соотношение сил в театре, должны изменить творческий метод театра. Необходимо все же указать на большое значение МХТ в смысле художественной законченности его постановок, умении дать художественно законченный образ. Нельзя не упомянуть также о творческой дисциплине МХТ, которая может служить примером для всякого другого театра. Если МХТ сумеет преодолеть свою природу, то он может стать орудием пролетарской революции.

Доклад тов. Новицкого вызвал оживленные прения.

Тов. Марков (МХТ) остановился на противоречиях в докладе тов. Новицкого, приводящих к неверной, по мнению тов. Маркова, оценке творческого метода МХТ.

Это происходит по той причине, что тов. Новицкому пришлось, анализируя развитие творческого метода МХТ, базироваться на книжном материале, который целиком этот метод определить не может. По существу, книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве» меньше всего предназначена для того, чтобы по ней строить представление о системе Станиславского. Нельзя пользоваться и книгой М. Чехова «Путь актера» для иллюстрации этой системы, так как Чехов — самый непоследовательный ученик Станиславского.

Метод Станиславского ценен и интересен главным образом своей технической стройностью как метод воспитания актера. Сама же терминология, которую употребляет Станиславский, не соответствует тому, что он делает в качестве режиссера. Идея спектакля как организованного целого — основа творческого метода МХТ; представление же об актере как об «уединенном сознании» никак не совместимо с представлением о спектакле (комплексе) вообще.

В докладе тов. Новицкого МХТ оказался целиком оторванным от того общественного окружения, в котором он развивался.

МХТ сейчас переживает то же самое, что переживает значительная часть интеллигенции, — своего роде реконструкцию миросозерцания. Кризис МХТ начался еще в 1913/14 году. Только в 1924/25 году МХТ начал выходить из этого кризиса, когда образовалась крепкая труппа из слившихся студий.

В революционную эпоху МХТ пережил три этапа: в первое пятилетие это было чистое попутничество (лозунг «созвучия революции»), затем встало сознание социальной значимости театра и, наконец, в последние годы — вопрос о создании социально-политического спектакля.

«Блокада» — спектакль, чрезвычайно характерный для интеллигенции. И автор, и театр пошли по пути трагического постижения революции, признания ее как рока. Пересмотр внутренних позиций проходит для МХТ чрезвычайно осложненно и болезненно.

«Выстрел» Безыменского имеет чрезвычайно большую силу агитационного воздействия, но он не мог быть исполнен МХТом, потому что *метод* этого воздействия противоречит мхатовскому. В «Бане» Маяковского или в «Выстреле»[[530]](#endnote-522) актер говорит не своему партнеру, а говорит *зрителю*, тогда как в МХТ идея социального спектакля подается не так обнаженно, {325} там это — организация движущих социальных сил, приводящих зрителя к известному выводу.

Необходимо разбить, — заявил другой оппонент, тов. Завадский, — легенды, существующие вокруг системы Станиславского. Тов. Завадский указал при этом на неправильность определения системы Станиславского по книгам, трактующим о ней, с их туманной терминологией. Система делится на две части: организация актерского материала, элементы, слагающие актера, и приложение этих основ к конкретному материалу пьесы. Тов. Новицкий определяет систему Станиславского как систему переживаний уединенного сознания, где образ творится «из себя». Это неверно, — говорит тов. Завадский, — Станиславский утверждает, что если актер имеет на пять минут настоящего темперамента, то может хорошо сыграть роль Отелло. Все остальное — техника. И систему свою он сводит к приемам технической помощи актеру в овладении материалом роли. Тренировка внимания актера необходима для гармонии его действий с действиями и речами других актеров на сцене. Станиславский стремится очистить актера от штампа. Дать ему ряд умений, мастерство, которым актер сможет оперировать. Система Станиславского утверждает для актера необходимость работать в определенной среде, знать среду, породившую образ его роли, быть участником крепкого актерского коллектива, создающего одно целое — спектакль.

МХТ — театр интеллигенции. Но надо прибавить, — подчеркнула тов. Зивельчинская[[531]](#endnote-523), — буржуазной интеллигенции, а не пролетарской. Три этапа, о которых говорит Марков, — это одно целое. Эстетическое оправдание революции — то же самое, по существу, что искание социально-политического спектакля. Нейтральный свидетель баррикадных боев скорее всего способствует противнику.

Необходима скорейшая и очень глубокая реконструкция наших театров, — говорил тов. Паушкин[[532]](#endnote-524), указывая на три фактора жизни театра: 1) кадр старых руководителей театров, которых жизнь выбивает из седла; 2) репертуар, коренная реконструкция которого крайне необходима, и наконец 3) необходимость социальной квалификации художественных кадров, без чего театр остается чуждым нашему революционному «сегодня», необходимость поставить театр в пролетарское окружение.

Понимает ли МХТ те пути, которые перед ним открыла революция? Нет, не понимает, — утверждает тов. Глебов[[533]](#endnote-525). Недавно Немирович-Данченко, выступая на фабрике бывш. Циндель[[534]](#endnote-526), заявил, что «на метод МХТ уже тридцать лет проводится атака», а МХТ «жил и будет жить».

МХТ — театр индивидуалистический, идеалистический, по своей природе театр буржуазной интеллигенции.

Ни руководители МХТ, ни его сторонники не хотят понять этого.

В заключительном слове тов. Новицкий указал, что в МХТ, действительно, боролись две тенденции.

Совершенно очевидно, что Станиславский представляет некоторую творческую стихию, отличную от литературных стремлений Немировича-Данченко. Станиславский имел тяготение к пьесам трагической и комедийной струи. Но победило не это тяготение, победил психологический метод работы и психологизм как творческое миросозерцание.

Переходя к вопросу о будущем театра, о его месте, тов. Новицкий говорит, что МХТ должен изменить свое художественно-идеологическое лицо, оставаясь, однако, тем же серьезным, крупным в смысле мастерства коллективом.

## **{****326}** 10. В. Блюм На смену «Синей птице». («Три толстяка» Ю. Олеши в МХТ первом) «Вечерняя Москва», 1930, 10 июня

Некоторой страной — вне времени и пространства — тиранически правят «три толстяка»: генерал, мельник и кардинал. Оружейник Просперо поднимает против них восстание. Оно быстро ликвидировано, — и народный вождь, заключенный в клетку зверинца, уже ждет смертной казни. Однако в дело вмешиваются, с одной стороны, «артисты балагана», а с другой — ученый доктор Арнери, сочувствующие народному движению. При их активнейшем содействии вождю Просперо удается бежать. Новое восстание, на этот раз победоносное, — и в звериную клетку уже заперты «три толстяка». Такова схема этой пьесы для детей.

ЕСЛИ ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ…

Оказывается, на стороне социальной революции, на страже ее интересов, по сю сторону баррикады стоит и сражается интеллигенция — художественная и научно-техническая. В этом центр тяжести и главная ось спектакля. Поскольку этот тезис является как бы программой, прямым призывом к выходу интеллигенции из «нейтралитета», с ним можно примириться. Но само собой разумеется, что «*внеклассовость» этих артистов балагана и ученого доктора — уже явно от сказки*: так не бывало в нашей революции, так не будет в будущих.

Наряду с основной темой в спектакле настойчиво звучит и побочная. «Толстяки» некогда похитили некое дитя из народа и, вложив в его грудь «железное сердце», воспитывают его по образу своему и подобию — в качестве своего наследника. Мы ожидаем, что этот наследник будет расшифрован, как… социал-фашизм. Вместо этого пьеса делает крутой поворот — и все поведение наследника заставляет зрителя — вместе с доктором Арнери — прийти *к весьма внеклассовому убеждению, что «живое сердце, человеческое сердце… нельзя заменить ни железным, ни каменным, ни ледяным»*.

Эта пресловутая *ставка на «человечность»* парализует действенность главной темы пьесы — борьбы за социальную революцию. Да ведь у всех этих Чемберленов, Тардье, пап римских, Пилсудских и прочих «тридцати трех толстяков» — тоже «живые человеческие сердца», а вот Муссолини[[535]](#endnote-527), говорят, к тому же исключительно нежный отец!..

В результате этой идеологической путаницы получилась очень и очень дореволюционного качества «*сказка*» — *насыщенная расплывчатым либерализмом и мягонькой филантропией*. «Толстяки» — явно комические фигуры, слово «народ» склоняется во всех падежах, победа с помощью интеллигенции достается ему в два счета и совершенно «бескровно», — почему бы пьесе не пойти в любом из театров любой «демократической» страны — в Чехословакии, в Германии, в Англии?..

ЕСЛИ ДЛЯ ПИОНЕРОВ…

Запутался автор — и еще больше, надо думать, запутан его юный зритель. {327} Но да будет разрешено здесь процитировать самого себя. Для юного зрителя, — писали мы год назад в другом месте об этой пьесе, — единственный выход — махнуть рукой на тяжелую артиллерию всех этих символов, аллегорий и идеологий и отдаться во власть зрелищных впечатлений спектакля. А по этой части в «Трех толстяках» все обстоит благополучно, — поскольку, по правде говоря, из-за ее «созвучных эпохе» выкрутасов сквозит старенькая схемка старенькой сказочки. В самом деле, чем «три толстяка» — не какой-нибудь злой волшебник Черномор, а мальчик Тутти (наследник «толстяков») — не очарованный «принц Шарман»? Так что, в конце концов, в спектакле «Три толстяка» все в порядке…

Сейчас этот прогноз пригодится признать оправдавшимся. И режиссура (Горчаков), и художник Б. Эрдман[[536]](#endnote-528) насытили спектакль самодовлеющей зрелищностью до отказа. Все, что можно, обыграно ими здесь настолько, что даже политически настроенный пионер, воспитанный в ненависти к «царю, попу и кулаку», вряд ли будет иметь время узнать эти обычные маски в мягких и благодушных «трех толстяках» — и, чего доброго, даже не обратит внимания, что *«народ» все же подан здесь конкретно, как рабочие*…

Играет мхатовская молодежь. Хорошо играет, несмотря на отсутствие ярких ролей (особенно Яншин и Андерс[[537]](#endnote-529)). Добросовестно ползает по несколько громоздкой конструкции, и за это неоднократно зацепляется *несомненная легкость замыслов и большой вкус режиссера и самого художника*.

ДЛЯ КОГО ЖЕ?

Создавая спектакль для детей, автор и постановка пошли на выучку… к Гофману как испытанному фантасту и сказочнику. И каким-то *«переводом с Гофмана» выглядит весь спектакль*. Отсюда его тяжеловесность для того пионерского зрителя, который привык или к конкретной советской тематике МТЮЗа, или к советской проблематике «театра для детей» («тети Наташи», Сац[[538]](#endnote-530)).

Остается контингент детей в бархатных штанишках, отороченных кружевцами и с бантом в волосах, которых МХТ Первый систематически отравлял опиумом «Синей птицы». *Для них этот спектакль, конечно, ультрареволюционный*…

Но, должно быть, повывелся в советской Москве этот «класс» детей, потому театр никак не может решиться вынести «Трех толстяков» на утренники. Пьеса Ю. Олеши упорно показывается по вечерам явно для взрослых, а по утрам над Камергерским продолжает парить «Синяя птица» (хотя обещано было, что ее уберут, как только на смену ей поставят «Трех толстяков»).

И приходится констатировать: для всех, жаждущих «отдыха», «забвения», ухода в «сказку» от «суровой» действительности — новый спектакль МХТ Первого несомненное приобретение. *Этот взрослый зритель очень активно следит за спектаклем* и удивительно отзывчиво реагирует на его перипетии.

Спектакль, в конце концов, ни для наших детей, ни для наших взрослых…

## **{****328}** 11. Ан. Ли‑н <псевдоним не раскрыт> В гостях у забытого Фирса. «Вишневый сад» в МХТ «Бакинский рабочий», 1930, 20 июня

*«Надоело кисляйство…»*.

*Чехов*

Когда в тургеневском «Нахлебнике» господа возвращались из-за границы в старую усадьбу к кудрявым березкам и пахучим лугам, к широкой русской земле, к привычному халату, тоске и пасьянсу, усадьба оживала в непривычной суете.

Подчищались дорожки. Снимались чехлы с мягких кресел, развешивались новые занавески. Деловито распоряжался старый шамкающий слуга… Звенели бубенцы тройки…

По расчищенным дорожкам небрежной развальцой проходил барин — важный, красивый и строгий, — немного уставший после тряской дороги, немного пресыщенный от обильного поклонения и сознания своего величия.

Бесшумно подходила к старому клавесину барыня — нежная, душистая, тонкая, тургеневская барыня, — небрежно брала два аккорда и задумчиво смотрела в манящую даль ароматных полей. Начиналась праздная, беспечная жизнь…

В этом была своя поэзия. Вспоенная трудовым мужичьим потом, веками рабства, настоящая *барская* поэзия.

Но вот где-то в глуши, среди непроезжих дорог и дрягвы[[539]](#endnote-531), на фоне затерянных в рощах барских усадеб, обрамленных красной рябиной, под синим осенним небом, в лиловатой мути чуть облетевших деревьев вдруг глухо раздался странный далекий звук лопнувшей струны.

А с ним в беззаботную жизнь ворвались грубые люди, торгаши, дельцы, прожектеры, промышленники, с сердцами, закрытыми для привычных поэтических воздействий.

Под напором капитала стала рушиться старая дворянская поэзия: летит к черту барский комфорт, вырубаются леса, распродаются вишневые сады, разрушаются дворянские гнезда.

И — в глазах отмирающих бар — все бессмысленней становится жизнь и сильнее — предчувствие катастрофы.

— Как вы все серо живете! — говорит тургеневская барыня, приобретшая легкий оттенок порочности под пером Чехова. — Как много говорите ненужного!

Но еще больше ненужного *делают*. Где-то идут торги, аукцион на имение, а в усадьбе гремит дешевенькая музыка еврейского оркестра. Бал. Нелепость и собственная ненужность тяготит их самих, — обреченных на гибель людей. Жизнь безудержно катится к аукциону, и умирающие, бессильные задержать ход истории Раневские и Гаевы плывут по течению, хоронят самих себя и ноют, ноют, ноют…

*Что же прикажете делать советскому зрителю, как разобраться в этой смене эмоций и настроений*?

Беззвучно зарыдать вместе с Гаевым, прижавши платок к губам?

Всплакнуть над утраченным тургеневским уютом, над рощицами и аллеями, «многоуважаемым шкафом», этажерками, рамочками, портретиками заплесневевших предков? Вслед за Станиславским «ощутив поэзию былой {329} барской жизни» (как ее «ощутить»?), умилиться и пожалеть наивных Раневских и дряхлого Фирса, хоронящего остатки бывшего помещичьего великолепия. Вот, мол, какая нескладная и разнесчастная наша жизнь, — и баре теперь не при мужиках и мужики не при барах…

Но нет у нас слез, Константин Сергеевич, и ненависть в сердце вместо жаления!

Либо сделать своим героем кулака Лопахина, вырубающего вишневый сад потому, что он «дохода не приносит»? Но ведь и с делецкой конторой Лопахиных, превращавших сады в доходные дачи, уже давным-давно покончено, — и не нам загораться сейчас восторгом приобретательства.

В кого же тут «вчувствоваться»? Не в Трофимова ли, который возведен идеалистической критикой в ранг «новых людей». Он и сам о себе говорит, что «идет в первых рядах человечества».

Он просто глуп и болтлив, этот «облезлый барин», и кого же могут прельстить его тирады?

И продажу на сруб вишневого сада он расценивает глупо: как возмездие за чужие грехи… «О, это ужасно, сад ваш страшен, и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло, и кажется… тяжелые видения томят их»… Как наивно звучат сейчас эти слова покаяния о когда-то запоротых крепостных.

Нет, «облезлый барин», вы облезли во всех отношениях.

Так кому ж посочувствовать, с кем солидаризироваться? Оказывается, некому и не с кем. Оказывается, вы одиноки и смешны в вишневых аллеях, под ветками, отягченными белым цветом.

«И некому мне шапкой поклониться,

Ни в чьих глазах не нахожу приют…».

*Нет, не звучит сейчас, не звучит для нас мхатовский Чехов*!

Пусть уверяет Немирович, что Чехов «своей знаменитой тоской вскрывает то, что носит в душе каждый русский интеллигент». Старая гвардия МХАТ’а! Ты разучилась читать в сердцах зрителя.

Ярким доказательством этому служит играемый сейчас в своем первобытном состоянии без попыток прочесть чеховский текст по-новому «Вишневый сад».

Быть паразитами старых заслуг, жить славой и подсчетом старых побед — значит, не делать новых.

А новые заслуги могли бы быть связаны даже с постановкой чеховской пьесы.

Чехов когда-то настаивал на том, что его «вишневый сад» — не «драма», а «комедия, почти *фарс», «очень веселый и легкомысленный»*, и что Станиславский напрасно обрядил его, Чехова, в плакальщицы, «*испортил всю пьесу*», ни разу внимательно не прочел ее. Чехов говорил не о лирике родовых усадеб, а о «комической роли» Лопахина, о жалкой «старухе» Раневской, о Варе — «дуре набитой».

Мы не склонны увлекаться этими нападками и думаем, что *для своего времени* Художественный театр, напротив, гениально вскрыл в Чехове то, что *звучало* для современников: элегию, тоскливую лирику, рафинированную психологию.

Но *сейчас* — не мешает вспомнить о чеховских словах.

Перенести акцент на комедийное звучание. Расцветить комически Шарлотту, Епиходова, Пищика, Яшу. Переоценить старые ценности. Высмеять едкой иронией отпрысков старого барства. Критически отнестись и к Лопахину, далеко не идеализированному в чеховском тексте. Заострить сатирически {330} образ «облезлого барина». Разрушить поэзию вишневых питомников, в чьих бы руках они ни были, — Гаевых, Раневских, Лопахиных. Стать *над лирикой* родного гнезда, *поверх* нее.

Ведь при всей интеллигентской беспочвенности и аполитизме Чехова социальная зоркость его бесспорна и «Вишневый сад» таит в себе сложнейшую партитуру общественных отношений девяностых годов. Надо только умело, диалектически раскрыть эту партитуру.

Но МХАТ не хочет идти по стопам Мейерхольда и лавры «Леса»[[540]](#endnote-532) его не тревожат.

Он даже не подумал включить те строчки Чехова о «людях», живущих на «чужой счет», и о «рабочих, которые едят отвратительно, спят без подушек по тридцати-сорока в одной комнате», строки, вычеркнутые когда-то цензурой.

Он не восстановил купюры в финале 2‑го акта с чудесным разговором Фирса с Шарлоттой.

Из уважения к своим ошибкам он не ворошит старых традиций.

А *поворошить не мешает*, особенно вам, товарищи из молодняка МХТ!

Вам ли не знать, что подлинное творчество не застывает на однажды найденных формах и всегда отзывается на запросы дня.

В карете прошлого далеко не уедешь, как говорит кто-то в пьесе «На дне».

… «Вишневый сад» так, как он подан МХАТом — перестал быть спектаклем.

Он не заражает, не волнует, не организует ни эмоций и чувств, ни сознанья.

Он безрадостен и хмур. Он скучен, как паутина. *Он мертв*.

Лопнула где-то струна. И где-то неподалеку рубят лес.

А Фирсы трусят у заколоченных дверей и бессильно шевелят увядшими губами.

Их никто не слышит. О них все забыли…

По размашистым, крепким ударам топора современности тоскует этот, залитый молоком вишневых цветов, сад мхатовских Фирсов.

## 12. Ан. Л‑н <псевдоним не раскрыт>[[541]](#endnote-533) «Бронепоезд» в МХТ «Бакинский рабочий», 1930, 27 июня

Если убежденный мхатовец захочет доказать, что МХТ близок к современности, он неминуемо козырнет «Бронепоездом»: принят, мол, всей советской общественностью и расхвален прессой.

И в самом деле, критика оценила спектакль восторженно. Поворот к нам. Один из современнейших спектаклей. «Первый, в сущности, революционный спектакль за все октябрьское десятилетие» — в оценке Ю. Соболева.

Нельзя отрицать, что отдельные элементы спектакля волнующе близки и радостны по своему настроению. Сцена партизан на колокольне с «пропагандой» англичанина, сцена с китайцем на рельсах поданы с захватывающей силой. В теплых, задушевных тонах сделан образ Окорока, нескладного душевного мужичонки. Нет проституирования общественной темы личной любовной интригой.

После элегических сумеречных настроений «Вишневого сада», поэзии {331} одиночества и растерянности героев, заблудившихся в поисках «Врат царства»[[542]](#endnote-534), это — спектакль несколько необычайный, порядком обломавший тонкие крылышки лирической чайки. Для театра, оплакивающего романтику дворянских гнезд, — это «поворотный» к современности спектакль.

Но отдав дань восхищению мхатовской гибкости, попробуем отнестись трезвее к спектаклю. И тогда мы легко обнаружим, что революционная логика спектакля очень условна, что *если «поворот» и состоялся, то произведен он вокруг собственной, мхатовской, индивидуалистической, ультрапсихологической оси*.

В поисках за «созвучным» автором МХТ набрел на всеволодо-ивановский текст. Мы не станем говорить ни о достоинствах (монументальность захвата, блестящий чеканный язык), ни о его художественных недостатках: о громоздкости, разорванности и нестройности композиции, о первой картине, пристегнутой ни к селу ни к городу, о мелодраматизме сценических положений. Идеологическая же концепция пьесы такова, что требует четкой критической установки театра по отношению к тексту, требует самостоятельной переработки его и исправления.

МХТ не сумел это сделать — он преподнес Вс. Иванова, не приведши его к знаменателю современности.

Удивляет прежде всего неверная расстановка акцентов в пьесе и в спектакле. Основные движущие силы революции представлены в *эпизодическом образе* Пеклеванова — уже это умаление того, что должно находиться *в центре* показа, странным образом изменяет лицо действительности. Пеклеванов показан как-то вскользь, мимоходом: в первой сцене, когда хочет просить разрешения спрятаться на заимке у Вершинина, в седьмой сцене — в семейной обстановке с мелодраматической женой и в финале — мертвым.

Все внимание зрителя переключено на личность Вершинина, воплощающего в себе *стихийные* силы революции.

В революционных героях Вершинин оказался случайно. Зажиточный крестьянин, он из-за «общечеловеческого» мотива любви к детям, погибшим от руки японских оккупантов, из-за «тоски своей мужичьей» оказался во главе партизан. Не упрощает ли это мотивы поступков Вершинина?

Искать в Вершинине облик деятеля нашей революционной действительности было бы неосторожно. Это революционный романтик, модернизированный Пугачев, с индивидуалистической складкой, с размягченной народолюбческой психикой.

Качалов играет Вершинина каким-то чересчур величественным, степенным, героическим, идеализированным. Он не зажжет революционным пламенем, он слишком спокоен, устойчив и непреклонен для этого. Технически роль сделана блестяще. Но трактовка ее очень спорна. Как сочетать внутреннюю неподвижность, кряжистую медлительность этого образа с живым кипеньем страстей революции?

Убедительно играет Ваську Окорока Баталов: молодо, здорово, зажигательно, с удалью.

Остальные партизаны гармонируют с тоном качаловской игры: так же уверены в себе, сосредоточенны, трезвы, а в общем, немножко скучны, как мотив того пошлейшего «шарабанчика», который они поют вместо чудной песенки в повести В. Иванова: «Я развею грусть-тоску по зеленому лужку…»

*Категорически должен быть осужден показ Незеласова в свете мхатовского благодушно-«психологического» оправдания и бесхребетно-«человечного» отношения к образу*.

{332} Уже в авторском тексте этот образ человека страдающей тонкой души, рыцарски ухаживающего за своей «крепостной» невестой, умного — весьма двусмысленен.

Прудкин играет его мастерски. Вглядитесь в него, когда, как затравленный загнанный зверь, он мечется со страшной душевной опустошенностью в лирическом уюте залитой солнцем, играющей на блеклых цветах, жизнерадостной комнатки. У него «в душе все засохло» от мерзости и нескладицы жизни, — и вам жалко до боли, до закушенных губ «вытесненного» жизнью, уставшего, с нервным лицом человека, выбитого из колеи душевного спокойствия этой проклятой революцией, растрепавшей нервы, доведшей до полубезумия, до истерики, до неистовства и всадившей пулю в грудь в тот момент, когда он так беспомощен. Образ Незеласова, если хотите, не лишен ореола мученичества и жертвенного героизма.

Театр не отказался от этой вредной попытки «оправдания» загнанной в тупик белогвардейщины, не понял, что нажим педали на скорби в доме Незеласова, на реабилитации какой-то «жизненки паршивой» (по слову Обаба) не может доставить нам политического удовлетворения. *Социальный* подход к белогвардейщине, вскрытие классовой сущности его МХТ подменил критерием маниловски рыхлой «общечеловечности», *индивидуальным* подходом, раскрывающим *личную жертвенность* несчастного и прекрасного, в сущности, человека. Разве не с целью объяснения и оправдания Незеласова присочинена к пьесе автором и разыграна театром вся 1‑я сцена, ярко подчеркивающая немного лирическую, немного жалкую, а в целом очень трагическую судьбу оторванного от родины интеллигента, куда-то загнанного вместе с невестой, семьей и родными большевистским кошмаром?

Ароматом гниения отдает от этой романтики и непреклонной целеустремленности, и суровой простоте нашей эпохи не к лицу бронепоезды, контрабандно протаскивающие в себе солидную дозу интеллигентской расхлябанности, безразличия и жалостливости.

*Постановка* театра возвращает нас к истокам МХТ, к «Царю Федору»: она психологична по методу разработки ролей и натуралистична по оформлению. Декорации Симова — это чистейшей воды передвижничество. И не характерно ли, что МХТ до сих пор не мог преодолеть пассивно-натуралистическую фотографичность декоративных мотивов? Ведь надо же понять наконец, что натурализм как стиль обусловлен социальными основаниями, чуждыми нашей политике в искусстве, что творческие импульсы его лежат в плоскости гуманного народолюбчества, либерального жаления хозяйственного мужичка. Это стиль изжитых общественных отношений, и применять его к сегодняшней теме значит попросту быть эклектиком.

Мы не хотим ни вообще, ни после «Бронепоезда», в частности, петь отходную МХТ.

В каждом театре ведь есть свой коэффициент революционности.

*«Бронепоезд» в истории МХТ — спектакль, несомненно, передовой и социально значительный: он показывает субъективную устремленность к нам МХТ, его попытку подойти к революции*. Мы приветствуем эту попытку. *Но объективно это спектакль — ласточка, не делающая весны*. Пронизанный пафосом революционной романтики, он все же *оформлен старыми методами психологического внеклассового «объективизма», он натуралистичен по оформлению, он не чужд сменовеховских настроений и лишен четкого марксистского понимания революционной действительности*.

## **{****333}** 13. А. Луначарский «Толстяки» и «Чудаки». По поводу пьесы Олеши в МХТ «Литературная газета», М., 1930, 30 июня

Присутствуя при новом спектакле Художественного театра, постепенно отмечаешь одно удивительное противоречие спектакля. Название его — «Три толстяка». Эти толстяки — грузные, неповоротливые, отвратительные — заполняют много места на сцене. Рядом с ними много других тяжелых и неуклюжих фигур. Декоративное оформление загружено всякого рода трюками и, словно нарочно, — все эти полуигрушечные и вместе с тем кажущиеся массивными конструкции имеют какой-то одутловатый, увесистый вид. Пожалуй, можно сказать, что даже сама пьеса немножко длинна, немножко «баррокальна» количеством всяких выдвигаемых положений. Я не удивляюсь, что некоторые знатоки театра говорят о спектакле как о тяжеловесном. Между тем на меня и на очень многих других, видавших эту пьесу, она произвела впечатление законченной грации.

«Три толстяка» с точки зрения грации внешних физических явлений, конечно, не очень убедительны, хотя знаменательно то, что и здесь мы имеем стремление к изображению легкости — в противовес грузности мира толстяков. Мы имеем канатоходца Тибула, мы имеем продавца шаров, воздушный товар которого все время норовит унестись в облака. Мы имеем, наконец, эффект куклы, внезапно приходящей в движение, полное свободы и грации, при еще большей свободе и грации ее психики. Все это, однако, создает только внутренний контраст в самой пьесе, и не об этом я говорю, когда отмечаю ее поразительную грациозность.

<…>[[543]](#endnote-535)

Ну, а вот «Три толстяка» — произведение в высшей степени грациозное. Оно обладает именно своеобразной убедительностью, так как производит впечатление отсутствия насилия над собой. Оно течет, как какая-то веселая шутка, беззаботно развивающая свой причудливый и пестрый узор. Что же — значит ли это, что автор пьесы Олеша является уже новым человеком, у которого классовое сознание и его индивидуальные «недра» приведены к полному единству? Или значит это, что он высказал настроение мещанства? Ни того, ни другого. Грациозность произведения Олеши объясняется тем, что он говорит от лица «чудаков», от лица лучшей части научной и артистической интеллигенции.

<…>[[544]](#endnote-536)

Но наши чудаки поставлены теперь в совершенно новые условия. Они чувствуют рядом с собой мощное, победоносное движение рабочего класса. Конечно, среди них есть такие, которых вовсе не увлекает твердая поступь рабочих батальонов, которые рисуют себе будущее в каких-то других красках и не сочувствуют социализму. Но есть очень большая прослойка художников, людей науки, интеллигентов в глубочайшем смысле этого слова, которые также как и доктор Гаспар, убежденно скажут:

— Я ученый человек и не могу не сочувствовать рабочему классу.

Есть ли такие, как Тибул, как Суок, которые, в случае надобности, отдали бы свою кровь за рабочий класс? Они {334} есть. Немыслимо, чтобы их не было. Но они прекрасно понимают, что они все-таки непохожи на Просперо и на непосредственных борцов. Там — главный отряд, там решается генеральная битва между классами, а чудаки, по крайней мере, наиболее активные из них, готовы быть вспомогательным отрядом, какой-то легкой конницей, способной иногда на самоотверженные подвиги, на большую услугу, но по каким-то своим путям, всегда с примесью авантюры и чудачества. Будучи людьми, вращающимися в сфере художественного вымысла, научной теории, они плохо связаны с землею. Их летучесть прекрасно выражена в форме продавца шаров. Они едва прикасаются к земле, и уносящая их вверх фантастичность их существования приготовляет им подчас самые неожиданные сюрпризы. Гаспар, теряя свои очки, больше уже ровно ничего не видит, хотя считает себя главным свидетелем исторических событий.

Все это очень милые и меткие штрихи. Олеша все время говорит: «Не берите нас всерьез. Мы все-таки не те люди, что “оружейные мастера”». Но он прибавляет: «Однако мы любим вас, мы с вами, мы можем быть вам чрезвычайно полезны».

Поэтому, когда в заключительный момент артисты поют в публику, что они отдают свой труд народу, — это служит концовкой, знаменующей весь смысл спектакля. Смысл спектакля есть апологетика всем сердцем приемлющей революцию артистической интеллигенции.

Сквозь чудаческую призму взят весь спектакль со всей его полуигрушечной обстановкой, со всей его фантастикой и от времени до времени прорывающимся грозным биением действительной классовой борьбы.

Благодаря тому, что Олеша стал таким образом на позицию, которая не обязывает его выставлять себя стопроцентным ортодоксом, в то же время доказывая, что он проникнут глубоким и искренним чувством признания величия пролетарского дела, — благодаря этому именно спектакль получает подлинную грациозность.

Когда будет создан наш грациозный, насквозь пролетарский спектакль, мы отпразднуем большой праздник. До сих пор произведения пролетарской литературы всегда полны разных несовершенств, всегда в них преобладает еще голова, всегда есть известная связанность движений. Но соответственное совпадение ясности сознания, классовой установки всех творческих сил и высокохудожественного уменья не может не прийти и придет скоро в области чисто пролетарской драматургии.

Пока же мы можем с веселой и доброй улыбкой смотреть на этот ловкий спектакль, проникнутый горячей и подлинной любовью к тому, что составляет самую сущность жизни пролетариата, на эту хвалу железному пролетарскому маршу к будущему из уст лучшей части политически проснувшихся, подлинно талантливых мечтателей интеллигентов.

Грациозно выполненный текст Олеши дал возможность показать грациозную виртуозность, игривую, лукавую, веселую фантазию и художнику Б. Эрдману, дал и всем исполнителям возможность так «протанцевать» каждому порученную ему причудливую роль.

# **{****411}** Указатели

## **{****412}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [Й](#_a10)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абрамов А. [42](#_page042)

Аверкиев Д. В. [*341*](#_page341)

Адашев А. И. [*347*](#_page347)

Адельгейм Р. Л. и Р. Л., братья [*356*](#_page356)

Адуев Н. А. [*393*](#_page393)

Азарин А. М. [77](#_page077), [*357*](#_page357)

Айхенвальд Ю. И. [53](#_page053), [*345*](#_page345)

Акимов Н. П. [245](#_page245), [*396*](#_page396)

Аксенов И. А. [76](#_page076), [129](#_page129), [***352***](#_page352), [*356*](#_page356)

Алеева Е. А. [*405*](#_page405)

Александр III, император [299](#_page299), [*403*](#_page403)

Александров Н. Г. [*384*](#_page384), [*388*](#_page388)

Алперс Б. В. [5](#_page005), [85](#_page085)

Андерс А. А. [327](#_page327), [*394*](#_page394), [***410***](#_page410)

Андреев Л. Н. [29](#_page029), [74](#_page074), [154](#_page154), [274](#_page274), [275](#_page275), [*400*](#_page400)

Андреев Н. А. [15](#_page015), [21](#_page021), [60](#_page060), [*341*](#_page341)

Андровская О. Н. [146](#_page146), [149](#_page149), [211](#_page211), [215](#_page215), [217](#_page217), [262](#_page262), [314](#_page314), [***374***](#_page374), [*375*](#_page375), [*384*](#_page384), [*387*](#_page387)

Антокольский П. Г. [74](#_page074), [76](#_page076), [115](#_page115), [*355*](#_page355), [*408*](#_page408)

Антуан А. [54](#_page054), [*351*](#_page351)

Арбенин Н. Ф. [90](#_page090), [*362*](#_page362)

Ариан А. А. [314](#_page314), [*406*](#_page406)

Аристофан [32](#_page032), [77](#_page077), [79](#_page079), [85](#_page085), [87](#_page087), [90](#_page090) – [94](#_page094), [96](#_page096), [97](#_page097), [103](#_page103), [161](#_page161), [162](#_page162), [*361*](#_page361)

Артем А. Р. [222](#_page222), [283](#_page283), [***391***](#_page391)

Афиногенов А. Н. [*361*](#_page361)

Афонин Б. М. [10](#_page010), [*337*](#_page337)

Ашмарин-Ахрамович В. Ф. [190](#_page190), [192](#_page192)

Бабанова М. И. [152](#_page152), [237](#_page237), [*376*](#_page376)

Бабель Н. Э. [231](#_page231), [*393*](#_page393)

{413} Байрон Дж. [15](#_page015), [18](#_page018), [20](#_page020) – [23](#_page023)

Бакалейников В. Р. [*341*](#_page341)

Бакланова О. В. [25](#_page025), [61](#_page061), [80](#_page080), [94](#_page094), [97](#_page097), [98](#_page098), [119](#_page119), [121](#_page121), [161](#_page161), [217](#_page217), [***341***](#_page341), [*353*](#_page353), [*362*](#_page362), [*369*](#_page369)

Бакст Л. С. [73](#_page073), [78](#_page078), [*358*](#_page358)

Бальмонт К. Д. [274](#_page274), [*400*](#_page400)

Баратов Л. В. [58](#_page058), [80](#_page080), [86](#_page086), [*358*](#_page358), [*362*](#_page362)

Басов О. Н. [*408*](#_page408)

Баталов Н. П. [75](#_page075), [76](#_page076), [137](#_page137), [212](#_page212), [215](#_page215), [217](#_page217), [240](#_page240), [241](#_page241), [243](#_page243), [256](#_page256), [258](#_page258) – [260](#_page260), [267](#_page267), [302](#_page302), [303](#_page303), [305](#_page305), [331](#_page331), [***356***](#_page356), [*363*](#_page363), [*401*](#_page401)

Батюшков Ф. Д. [53](#_page053), [***350***](#_page350), [*351*](#_page351)

Бебутов В. М. [27](#_page027), [33](#_page033), [76](#_page076), [166](#_page166), [***343***](#_page343), [*344*](#_page344), [*356*](#_page356), [*380*](#_page380)

Белинский В. Г. [49](#_page049), [*350*](#_page350)

Белый Андрей [51](#_page051), [*350*](#_page350)

Бендина В. Д. [129](#_page129), [211](#_page211), [215](#_page215), [250](#_page250), [273](#_page273), [***389***](#_page389)

Бенуа А. Н. [33](#_page033), [34](#_page034), [100](#_page100) – [102](#_page102), [213](#_page213), [219](#_page219), [*346*](#_page346), [*358*](#_page358), [*365*](#_page365)

Бербедж Р. [*408*](#_page408)

Бергсон А. [92](#_page092), [323](#_page323), [*362*](#_page362), [*409*](#_page409)

Берберова Н. Н. [*405*](#_page405)

Бернар Т. [182](#_page182), [*384*](#_page384)

Берсенев И. Н. [10](#_page010), [13](#_page013), [26](#_page026)

Бертенсон С. Л. [56](#_page056)

Бескин Э. М. [4](#_page004), [5](#_page005), [7](#_page007), [28](#_page028), [51](#_page051), [57](#_page057), [58](#_page058), [85](#_page085), [96](#_page096), [127](#_page127), [128](#_page128), [156](#_page156), [189](#_page189), [190](#_page190), [226](#_page226), [269](#_page269), [286](#_page286), [*339*](#_page339), [*355*](#_page355), [*361*](#_page361)

Беспалов Н. Н. [*361*](#_page361)

Бизе Ж. [86](#_page086), [119](#_page119) – [121](#_page121), [124](#_page124), [125](#_page125), [*368*](#_page368), [*368*](#_page368)

Биль-Белоцерковский В. Н. [236](#_page236), [*394*](#_page394), [*395*](#_page395)

Бирман С. Г. [*366*](#_page366)

Биншток В. [160](#_page160)

Блок А. А. [73](#_page073), [116](#_page116), [224](#_page224), [*392*](#_page392)

Блюм В. И. [4](#_page004), [40](#_page040) – [42](#_page042), [85](#_page085), [86](#_page086), [129](#_page129), [157](#_page157), [159](#_page159), [169](#_page169), [188](#_page188), [189](#_page189), [226](#_page226), [228](#_page228), [268](#_page268), [286](#_page286), [318](#_page318), [*339*](#_page339), [*348*](#_page348), [*349*](#_page349), [*373*](#_page373)

Блюм О. В. [41](#_page041), [42](#_page042), [***348***](#_page348), [*349*](#_page349), [*351*](#_page351)

Блюменфельд В. М. [304](#_page304)

Боголюбов [158](#_page158)

Богуславский С. А. [58](#_page058)

Болеславский Р. В. [65](#_page065), [*354*](#_page354)

Бомарше П. О. [190](#_page190), [212](#_page212), [213](#_page213), [215](#_page215) – [219](#_page219), [*384*](#_page384)

Бояджиев Г. Н. [5](#_page005)

Брам О. [54](#_page054), [*351*](#_page351)

Бриан А. [181](#_page181), [*383*](#_page383)

Брик О. М. [*383*](#_page383)

Бромлей Н. Н. [115](#_page115), [*354*](#_page354), [***367***](#_page367)

Бубнов А. С. [304](#_page304)

{414} Булгаков М. А. [174](#_page174), [189](#_page189), [193](#_page193), [194](#_page194), [197](#_page197), [199](#_page199), [205](#_page205), [206](#_page206), [209](#_page209), [233](#_page233), [251](#_page251), [261](#_page261), [286](#_page286), [290](#_page290), [***381***](#_page381)

Бульбус Ю. [126](#_page126)

Бурджалов Г. С. [*351*](#_page351), [*391*](#_page391)

Бутова Н. С. [134](#_page134), [*372*](#_page372)

Бухарин Н. И. [81](#_page081), [*358*](#_page358)

Вагнер Р. [32](#_page032), [76](#_page076), [120](#_page120), [124](#_page124), [*356*](#_page356)

Вакс Б. А. [188](#_page188), [268](#_page268) – [270](#_page270), [286](#_page286), [*401*](#_page401)

Варлей М. [*343*](#_page343)

Варшавский Я. Л. [5](#_page005)

Вахтангов Е. Б. [8](#_page008), [33](#_page033), [37](#_page037), [58](#_page058), [66](#_page066) – [70](#_page070), [72](#_page072), [104](#_page104), [117](#_page117), [118](#_page118), [**151**](#_page151), [*338*](#_page338), [*345*](#_page345) – [*347*](#_page347), [*354*](#_page354), [*355*](#_page355), [*357*](#_page357), [*358*](#_page358), [*367*](#_page367), [*383*](#_page383)

Вейнде Ф. [*365*](#_page365)

Вейнберг П. И. [317](#_page317), [*408*](#_page408)

Великанов И. И. [**121**](#_page121), [***368***](#_page368), [*369*](#_page369)

Вербицкая А. А. [*406*](#_page406)

Вербицкий В. А. [197](#_page197), [314](#_page314), [*384*](#_page384), [*388*](#_page388), [***406***](#_page406)

Вершилов Б. И. [190](#_page190), [210](#_page210), [216](#_page216), [306](#_page306), [314](#_page314), [*391*](#_page391)

Веселовский А. Н. [25](#_page025), [***341***](#_page341)

Вильгельм II, император [*394*](#_page394)

Вильямс П. В. [306](#_page306), [315](#_page315), [***407***](#_page407)

Вишневский А. Л. [10](#_page010), [15](#_page015), [17](#_page017), [146](#_page146), [165](#_page165), [169](#_page169), [176](#_page176), [182](#_page182), [191](#_page191), [222](#_page222), [242](#_page242), [316](#_page316), [*374*](#_page374), [*395*](#_page395)

Волков Н. Д. [4](#_page004), [5](#_page005), [41](#_page041), [59](#_page059), [157](#_page157), [158](#_page158), [190](#_page190), [227](#_page227) – [229](#_page229), [269](#_page269), [304](#_page304), [314](#_page314), [***380***](#_page380), [*405*](#_page405)

Волконский Н. О. [*408*](#_page408)

Ворошилов К. Е. [*394*](#_page394)

Гайдаров В. Г. [19](#_page019), [26](#_page026)

Галеви Л. [*368*](#_page368)

Гамсун К. [154](#_page154), [216](#_page216), [234](#_page234), [274](#_page274), [*400*](#_page400)

Гаузенштейн В. [81](#_page081), [*358*](#_page358)

Гауптман Г. [31](#_page031), [111](#_page111)

Гвоздев А. А. [5](#_page005), [191](#_page191), [192](#_page192)

Ге Н. Н. [18](#_page018), [*340*](#_page340)

Гейнсборо Т. [219](#_page219), [*391*](#_page391)

Гейтц М. С. [302](#_page302)

Германова М. Н. [72](#_page072), [73](#_page073), [*342*](#_page342), [*355*](#_page355)

Герасимов Г. А. [*406*](#_page406)

Геродот [149](#_page149), [*375*](#_page375)

Геронский Г. И. [***360***](#_page360)

Гершензон М. О. [149](#_page149), [*375*](#_page375)

Гессен И. В. [194](#_page194), [*387*](#_page387)

{415} Гзовская О. В. [26](#_page026)

Гиацинтова С. В. [115](#_page115), [*367*](#_page367)

Гиппиус З. Н. [74](#_page074)

Глебов А. Г. [286](#_page286), [325](#_page325), [*401*](#_page401), [*409*](#_page409)

Глиэр Р. М. [58](#_page058), [80](#_page080), [92](#_page092), [214](#_page214), [*358*](#_page358)

Гнесин М. Ф. [32](#_page032), [*344*](#_page344)

Го Э. Ф. Ж. [31](#_page031), [*344*](#_page344)

Гогенцоллерны [234](#_page234), [*394*](#_page394)

Гоголь Н. В. [32](#_page032), [33](#_page033), [38](#_page038), [39](#_page039), [43](#_page043), [47](#_page047) – [49](#_page049), [51](#_page051), [52](#_page052), [70](#_page070), [111](#_page111), [118](#_page118), [131](#_page131), [133](#_page133), [137](#_page137), [138](#_page138), [141](#_page141), [259](#_page259), [279](#_page279), [*346*](#_page346), [*350*](#_page350)

Голичников В. А. [160](#_page160)

Голлербах Э. Ф. [192](#_page192), [*392*](#_page392)

Головин А. Я. [190](#_page190), [213](#_page213) – [216](#_page216), [218](#_page218), [219](#_page219), [224](#_page224), [303](#_page303), [317](#_page317), [*346*](#_page346), [*373*](#_page373), [*390*](#_page390), [*391*](#_page391)

Голоушев С. С. [28](#_page028)

Голубкина А. С. [*395*](#_page395)

Гольд они К. [212](#_page212), [*345*](#_page345)

Гончарова Н. [304](#_page304), [*404*](#_page404)

Горбунов И. Ф. [62](#_page062), [*353*](#_page353)

Горев А. Ф. [38](#_page038), [*345*](#_page345)

Городецкий С. М. [128](#_page128), [157](#_page157), [*359*](#_page359), [*380*](#_page380)

Гортынская М. П. [15](#_page015), [*344*](#_page344)

Горчаков Н. М. [160](#_page160), [181](#_page181), [227](#_page227), [270](#_page270), [272](#_page272), [305](#_page305), [327](#_page327), [*383*](#_page383), [*384*](#_page384)

Горький М. [8](#_page008), [31](#_page031), [76](#_page076), [154](#_page154), [167](#_page167), [275](#_page275), [276](#_page276), [285](#_page285), [*338*](#_page338), [*351*](#_page351), [*356*](#_page356)

Готовцев В. В. [115](#_page115), [*346*](#_page346), [*366*](#_page366)

Гофман Э. Т. А. [32](#_page032), [53](#_page053), [118](#_page118), [327](#_page327), [*344*](#_page344)

Гоцци К. [33](#_page033), [117](#_page117), [*345*](#_page345)

Грановский А. М. [260](#_page260), [*398*](#_page398)

Гремиславский И. Я. [228](#_page228)

Грибов А. Н. [314](#_page314), [*407*](#_page407)

Грибоедов А. С. [144](#_page144) – [150](#_page150), [319](#_page319)

Грибунин В. Ф. [132](#_page132), [134](#_page134), [135](#_page135), [138](#_page138), [142](#_page142), [143](#_page143), [146](#_page146), [163](#_page163), [170](#_page170), [171](#_page171), [173](#_page173), [242](#_page242), [295](#_page295), [313](#_page313), [*372*](#_page372), [*395*](#_page395)

Гуревич Л. Я. [5](#_page005), [269](#_page269), [*344*](#_page344)

Гусман Б. Е. [159](#_page159), [269](#_page269)

Давыдов В. Н. [50](#_page050), [172](#_page172), [*350*](#_page350)

Далькроз — см. [Жак-Далькроз](#_Tosh0005070)

Данский Б. Г. [189](#_page189)

Дейкун Л. И. [115](#_page115), [*367*](#_page367)

Дельсарт Ф. [161](#_page161), [*378*](#_page378)

Деникин А. И. [17](#_page017), [19](#_page019), [*339*](#_page339)

Державин К. Н. [*343*](#_page343)

{416} Дикий А. Д. [115](#_page115), [*366*](#_page366)

Диккенс Ч. [66](#_page066), [67](#_page067)

Дмитриев В. В. [303](#_page303), [313](#_page313), [*346*](#_page346), [***405***](#_page405), [*406*](#_page406)

Добронравов Б. Г. [171](#_page171), [172](#_page172), [194](#_page194), [248](#_page248), [250](#_page250), [254](#_page254), [*372*](#_page372), [*381*](#_page381), [*390*](#_page390)

Добужинский М. В. [60](#_page060), [100](#_page100), [101](#_page101), [147](#_page147), [213](#_page213), [*346*](#_page346), [*365*](#_page365), [*375*](#_page375), [*392*](#_page392)

Додонов В. [41](#_page041), [42](#_page042), [51](#_page051), [52](#_page052), [***349***](#_page349), [*350*](#_page350)

Доре Л. [19](#_page019), [*340*](#_page340)

Дорохин Н. И. [***409***](#_page409)

Достоевский Ф. М. [10](#_page010), [19](#_page019), [31](#_page031), [71](#_page071), [74](#_page074), [111](#_page111), [118](#_page118), [154](#_page154), [197](#_page197), [204](#_page204), [229](#_page229), [231](#_page231), [249](#_page249), [251](#_page251), [253](#_page253), [266](#_page266), [275](#_page275), [276](#_page276), [283](#_page283) – [285](#_page285), [307](#_page307), [308](#_page308), [310](#_page310), [*375*](#_page375), [*397*](#_page397), [*403*](#_page403)

Дрейден С. Д. [269](#_page269)

Дружиловский К. А. [*394*](#_page394)

Дункан А. [*361*](#_page361)

Дурасова М. А. [67](#_page067), [115](#_page115), [*367*](#_page367)

Дурылин С. Н. [5](#_page005)

Дьяконов В. И. [15](#_page015), [20](#_page020), [*340*](#_page340)

Дюма А. [76](#_page076)

Дягилев С. П. [310](#_page310), [*405*](#_page405)

Егоров В. Е. [223](#_page223), [*346*](#_page346), [*392*](#_page392)

Еланская К. Н. [132](#_page132), [146](#_page146), [147](#_page147), [170](#_page170), [172](#_page172), [173](#_page173), [204](#_page204), [211](#_page211), [288](#_page288), [295](#_page295), [***371***](#_page371), [*372*](#_page372), [*405*](#_page405)

Едина Е. К. [250](#_page250), [*397*](#_page397)

Енукидзе А. С. [*394*](#_page394)

Ермолинский С. А. [159](#_page159), [*383*](#_page383)

Ермолова М. Н. [140](#_page140)

Ершов В. Л. [19](#_page019), [22](#_page022), [136](#_page136), [137](#_page137), [146](#_page146), [148](#_page148), [149](#_page149), [248](#_page248), [250](#_page250), [254](#_page254), [266](#_page266), [304](#_page304), [310](#_page310), [*340*](#_page340), [*388*](#_page388)

Ефремов О. Н. [*397*](#_page397)

Жак-Далькроз [*361*](#_page361)

Жемье Ф. [*384*](#_page384)

Жильцов А. В. [*384*](#_page384)

Жиров А. А. [*395*](#_page395)

Жюдик А. [31](#_page031), [61](#_page061), [*344*](#_page344)

Завадский Ю. А. [129](#_page129), [147](#_page147), [211](#_page211), [212](#_page212), [215](#_page215), [217](#_page217), [325](#_page325), [*363*](#_page363), [*367*](#_page367), [*401*](#_page401)

Загорский М. Б. [4](#_page004), [27](#_page027), [28](#_page028), [47](#_page047), [189](#_page189), [306](#_page306), [*339*](#_page339), [*340*](#_page340), [*342*](#_page342), [*406*](#_page406)

Залесский В. Ф. [5](#_page005)

Зандин М. П. [305](#_page305)

Захава Е. Б. [*367*](#_page367), [*408*](#_page408)

Зивельчинская Л. И. [325](#_page325), [*409*](#_page409)

{417} Зимин С. И. [61](#_page061), [*353*](#_page353)

Зичи М. [22](#_page022), [*341*](#_page341)

Знаменский Н. А. [19](#_page019), [22](#_page022), [***340***](#_page340)

Зноско-Боровский Евг. А. [*355*](#_page355)

Зуева А. П. [229](#_page229), [250](#_page250), [254](#_page254), [266](#_page266), [***397***](#_page397)

Ибсен Г. [11](#_page011), [13](#_page013), [31](#_page031), [111](#_page111), [274](#_page274), [275](#_page275), [297](#_page297), [*400*](#_page400)

Иванов В. В. [***345***](#_page345)

Иванов Вс. [238](#_page238), [287](#_page287), [289](#_page289), [291](#_page291), [294](#_page294), [331](#_page331), [*395*](#_page395)

Игнатов И. Н. [28](#_page028)

Измайлов А. А. [28](#_page028)

Израилевский Б. Л. [*341*](#_page341)

Ильинский И. В. [58](#_page058), [152](#_page152), [237](#_page237), [*376*](#_page376)

Исаков С. И. [**160**](#_page160)

Истрин В. П. [*356*](#_page356)

Йеснер Л. [54](#_page054), [*351*](#_page351)

Каверин Ф. Н. [*393*](#_page393)

Калашников Ю. С. [5](#_page005)

Капюс А. [*384*](#_page384)

Кардовский Д. Н. [157](#_page157), [224](#_page224), [*392*](#_page392)

Карташов С. М. [321](#_page321), [*408*](#_page408)

Катаев В. П. [229](#_page229), [255](#_page255), [259](#_page259), [266](#_page266), [267](#_page267), [272](#_page272), [273](#_page273), [*398*](#_page398)

Качалов В. И. [13](#_page013), [19](#_page019), [40](#_page040), [72](#_page072), [136](#_page136) – [138](#_page138), [145](#_page145), [146](#_page146), [154](#_page154), [158](#_page158), [159](#_page159), [165](#_page165), [167](#_page167), [168](#_page168), [175](#_page175), [177](#_page177), [178](#_page178), [180](#_page180), [184](#_page184), [204](#_page204), [227](#_page227), [228](#_page228), [232](#_page232), [239](#_page239), [241](#_page241), [243](#_page243), [248](#_page248), [271](#_page271), [283](#_page283), [284](#_page284), [295](#_page295), [304](#_page304), [309](#_page309) – [311](#_page311), [313](#_page313), [331](#_page331), [*337*](#_page337), [*342*](#_page342), [*404*](#_page404)

Кедров М. Н. [229](#_page229), [243](#_page243), [250](#_page250), [254](#_page254), [***395***](#_page395), [*396*](#_page396), [*409*](#_page409)

Керженцев П. М. [14](#_page014), [270](#_page270), [*396*](#_page396), [*397*](#_page397)

Керзон Д. Н. [96](#_page096), [*364*](#_page364)

Кешинг Э. [*369*](#_page369)

Кин В. П. [305](#_page305), [321](#_page321), [***408***](#_page408)

Кин Э. [*408*](#_page408)

Киршон В. М. [*402*](#_page402)

Киселев В. П. [*346*](#_page346)

Ключарев В. П. [*346*](#_page346)

Книппер-Чехова О. Л. [8](#_page008), [11](#_page011), [13](#_page013), [17](#_page017), [40](#_page040), [84](#_page084), [112](#_page112), [126](#_page126), [127](#_page127), [129](#_page129), [132](#_page132) – [134](#_page134), [136](#_page136), [145](#_page145), [148](#_page148), [168](#_page168), [169](#_page169), [210](#_page210), [222](#_page222), [242](#_page242), [261](#_page261), [262](#_page262), [283](#_page283), [305](#_page305), [308](#_page308), [313](#_page313), [*337*](#_page337), [*371*](#_page371), [*372*](#_page372), [*382*](#_page382), [*395*](#_page395), [*406*](#_page406)

Коган П. С. [41](#_page041), [47](#_page047), [269](#_page269), [***348***](#_page348), [*350*](#_page350)

Кожевник [126](#_page126)

Козлинский В. И. [270](#_page270)

Коклен Б. К. [31](#_page031), [*344*](#_page344)

{418} Колупаев Н. А. [*375*](#_page375)

Кольцов Ю. Э. [*384*](#_page384)

Комиссаржевская В. Ф. [87](#_page087)

Комиссаржевский Ф. П. [*343*](#_page343)

Комиссаржевский Ф. Ф. [*376*](#_page376), [*391*](#_page391)

Комиссаров А. М. [214](#_page214), [217](#_page217), [*390*](#_page390)

Комиссаров М. Г. [158](#_page158)

Кончаловский П. П. [58](#_page058), [60](#_page060) – [62](#_page062), [*352*](#_page352), [*353*](#_page353)

Коренева Л. М. [19](#_page019), [22](#_page022), [177](#_page177), [210](#_page210), [***382***](#_page382)

Котлубай К. И. [305](#_page305)

Крамской И. Н. [18](#_page018), [*340*](#_page340)

Кроммелинк Ф. [76](#_page076)

Кронек Л. [*344*](#_page344)

Крути И. А. [229](#_page229), [***376***](#_page376)

Крымов Н. П. [159](#_page159), [170](#_page170), [172](#_page172), [228](#_page228), [*381*](#_page381), [*392*](#_page392)

Крэг Э. Г. [31](#_page031), [237](#_page237), [283](#_page283), [*346*](#_page346), [*395*](#_page395)

Кугель А. Р. [8](#_page008), [86](#_page086), [129](#_page129), [158](#_page158), [184](#_page184), [269](#_page269), [*362*](#_page362), [*377*](#_page377)

Кудрявцев И. М. [288](#_page288), [295](#_page295), [***402***](#_page402)

Кузнецов П. В. [*345*](#_page345)

Кустодиев Б. М. [100](#_page100), [131](#_page131), [143](#_page143), [*371*](#_page371), [*373*](#_page373)

Лавинский А. М. [*346*](#_page346)

Лавренев Б. А. [245](#_page245), [*396*](#_page396)

Лазарев И. В. [11](#_page011), [*338*](#_page338)

Ламанова Н. П. [215](#_page215), [218](#_page218), [*390*](#_page390)

Левидов М. Ю. [189](#_page189), [***361***](#_page361)

Лейкин Н. А. [***373***](#_page373)

Лейферт Л. А. [*388*](#_page388)

Лекок Ш. [23](#_page023), [*341*](#_page341)

Ленин В. И. [7](#_page007), [15](#_page015), [84](#_page084), [275](#_page275), [304](#_page304), [308](#_page308), [312](#_page312), [*397*](#_page397), [*405*](#_page405)

Ленский А. П. [30](#_page030)

Лермонтов М. Ю. [74](#_page074)

Лесков Н. С. [142](#_page142), [236](#_page236)

Леонидов Л. М. [8](#_page008), [10](#_page010), [11](#_page011), [13](#_page013), [18](#_page018), [19](#_page019), [22](#_page022), [132](#_page132), [134](#_page134), [138](#_page138), [156](#_page156) – [158](#_page158), [165](#_page165), [168](#_page168), [261](#_page261), [262](#_page262), [283](#_page283), [303](#_page303), [315](#_page315), [317](#_page317), [319](#_page319), [320](#_page320), [*340*](#_page340), [*342*](#_page342)

Леонов Л. М. [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231), [246](#_page246), [247](#_page247), [249](#_page249), [250](#_page250), [253](#_page253), [254](#_page254), [265](#_page265), [*393*](#_page393), [*397*](#_page397)

Лерс Н. [15](#_page015), [*339*](#_page339)

Либаков М. В. [*355*](#_page355)

Либединский Ю. Н. [298](#_page298), [308](#_page308), [*402*](#_page402)

Ливанов Б. Н. [229](#_page229), [248](#_page248), [250](#_page250), [254](#_page254), [295](#_page295), [305](#_page305), [316](#_page316), [319](#_page319), [320](#_page320), [322](#_page322), [***397***](#_page397)

Лилина М. П. [45](#_page045), [84](#_page084), [112](#_page112), [222](#_page222), [*349*](#_page349)

Липскеров К. А. [119](#_page119), [122](#_page122), [*368*](#_page368)

{419} Литовский О. С. [4](#_page004), [56](#_page056), [57](#_page057), [59](#_page059), [159](#_page159), [189](#_page189), [228](#_page228), [270](#_page270), [271](#_page271), [305](#_page305), [*353*](#_page353)

Литовцева Н. Н. [157](#_page157), [158](#_page158), [228](#_page228), [305](#_page305), [321](#_page321), [*408*](#_page408)

Лихачев Д. С. [*402*](#_page402)

Лужский В. В. [15](#_page015), [58](#_page058), [61](#_page061), [84](#_page084), [112](#_page112), [133](#_page133), [135](#_page135), [156](#_page156), [160](#_page160), [168](#_page168), [169](#_page169), [181](#_page181), [182](#_page182), [191](#_page191), [215](#_page215), [222](#_page222), [228](#_page228), [248](#_page248), [250](#_page250), [254](#_page254), [261](#_page261), [262](#_page262), [266](#_page266), [*351*](#_page351), [*353*](#_page353), [*371*](#_page371), [*384*](#_page384), [*391*](#_page391)

Луначарский А. В. [4](#_page004), [8](#_page008), [14](#_page014), [27](#_page027), [40](#_page040), [41](#_page041), [84](#_page084), [127](#_page127), [129](#_page129), [159](#_page159), [189](#_page189), [227](#_page227), [233](#_page233), [269](#_page269), [304](#_page304), [305](#_page305), [*364*](#_page364), [*366*](#_page366), [*377*](#_page377), [*394*](#_page394), [*404*](#_page404), [*410*](#_page410)

Льюис Синклер [126](#_page126)

Мазырин В. А. [*389*](#_page389)

Малиновская Е. К. [*344*](#_page344)

Малютин С. В. [17](#_page017), [*339*](#_page339)

Мазинг Б. В. [190](#_page190), [191](#_page191), [229](#_page229), [*369*](#_page369), [*399*](#_page399)

Мандельштам О. Э. [*364*](#_page364)

Марголин С. А. [58](#_page058), [190](#_page190), [227](#_page227), [*357*](#_page357)

Марджанов К. А. [*358*](#_page358), [*362*](#_page362)

Марков П. А. [4](#_page004), [41](#_page041), [42](#_page042), [128](#_page128), [129](#_page129), [144](#_page144), [156](#_page156) – [158](#_page158), [226](#_page226), [302](#_page302), [324](#_page324), [325](#_page325), [*341*](#_page341), [*360*](#_page360), [*363*](#_page363), [*379*](#_page379), [*380*](#_page380), [*386*](#_page386) – [*388*](#_page388), [*390*](#_page390), [*401*](#_page401)

Маркс К. [110](#_page110)

Мартин К.‑Х. [*350*](#_page350)

Масс В. З. [27](#_page027), [41](#_page041), [235](#_page235), [*394*](#_page394)

Масалитинов Н. О. [10](#_page010), [13](#_page013), [73](#_page073), [134](#_page134), [*355*](#_page355), [*388*](#_page388)

Матерн Э. [160](#_page160)

Мах Э. [323](#_page323), [*409*](#_page409)

Мацкин А. [5](#_page005)

Маяковский В. В. [186](#_page186), [*363*](#_page363)

Мейерхольд В. И. [26](#_page026) – [28](#_page028), [33](#_page033), [42](#_page042), [51](#_page051), [58](#_page058), [69](#_page069), [73](#_page073), [78](#_page078), [82](#_page082), [83](#_page083), [85](#_page085) – [87](#_page087), [89](#_page089), [98](#_page098), [103](#_page103), [104](#_page104), [119](#_page119), [150](#_page150) – [152](#_page152), [164](#_page164), [169](#_page169), [170](#_page170), [172](#_page172), [173](#_page173), [190](#_page190), [219](#_page219), [226](#_page226), [227](#_page227), [232](#_page232), [236](#_page236), [237](#_page237), [268](#_page268), [286](#_page286), [330](#_page330), [*342*](#_page342) – [*344*](#_page344), [*349*](#_page349), [*350*](#_page350), [*352*](#_page352), [*354*](#_page354), [*357*](#_page357), [*358*](#_page358), [*361*](#_page361), [*364*](#_page364), [*376*](#_page376), [*380*](#_page380), [*381*](#_page381), [*390*](#_page390), [*395*](#_page395), [*399*](#_page399), [*406*](#_page406), [*407*](#_page407), [*410*](#_page410)

Мельяк А. [123](#_page123), [124](#_page124), [*368*](#_page368), [*369*](#_page369)

Мережковский Д. С. [39](#_page039), [118](#_page118), [157](#_page157), [158](#_page158), [184](#_page184), [274](#_page274), [*400*](#_page400)

Мериме П. [86](#_page086), [119](#_page119) – [121](#_page121), [123](#_page123), [124](#_page124), [*368*](#_page368), [*369*](#_page369)

Метерлинк М. [31](#_page031), [37](#_page037), [154](#_page154), [223](#_page223), [274](#_page274), [297](#_page297), [*392*](#_page392), [*400*](#_page400)

Микельанджело [32](#_page032)

Микитенко И. К. [*361*](#_page361)

Милль С, де [*406*](#_page406)

Мильтон Д. [20](#_page020), [*341*](#_page341)

Мирбо О. [*384*](#_page384)

Михаловская Н. В. [168](#_page168), [*380*](#_page380)

Мицкевич А. [135](#_page135), [*373*](#_page373)

Млечин В. М. [304](#_page304), [305](#_page305), [*408*](#_page408)

{420} Моисси С. [76](#_page076)

Мокульский С. С. [5](#_page005), [156](#_page156), [191](#_page191), [*378*](#_page378)

Молчанова Р. Н. [75](#_page075), [76](#_page076), [211](#_page211), [*340*](#_page340), [*356*](#_page356)

Мольер Ж.‑Б. [30](#_page030), [31](#_page031), [49](#_page049), [319](#_page319), [*384*](#_page384)

Монахова А. А. [163](#_page163), [*378*](#_page378)

Мопассан Г., де [182](#_page182), [301](#_page301), [*384*](#_page384)

Моргенштерн М. М. [158](#_page158), [*382*](#_page382)

Мордвинов Б. А. [270](#_page270), [314](#_page314), [*407*](#_page407)

Морес Е. Н. [*405*](#_page405)

Морозов А. А. [*389*](#_page389)

Морозов В. Е. [54](#_page054), [*351*](#_page351)

Морозов С. Т. [270](#_page270), [*344*](#_page344), [*351*](#_page351)

Москвин И. М. [13](#_page013), [14](#_page014), [17](#_page017), [34](#_page034), [37](#_page037), [38](#_page038), [43](#_page043), [47](#_page047), [50](#_page050), [51](#_page051), [72](#_page072), [84](#_page084), [112](#_page112), [127](#_page127) – [129](#_page129), [132](#_page132) – [134](#_page134), [136](#_page136) – [138](#_page138), [142](#_page142), [143](#_page143), [145](#_page145), [146](#_page146), [148](#_page148), [157](#_page157), [159](#_page159), [162](#_page162), [163](#_page163), [165](#_page165), [167](#_page167) – [173](#_page173), [175](#_page175), [184](#_page184), [212](#_page212), [225](#_page225), [227](#_page227), [229](#_page229), [232](#_page232), [247](#_page247), [248](#_page248), [250](#_page250), [253](#_page253), [261](#_page261), [262](#_page262), [266](#_page266), [283](#_page283), [305](#_page305), [*371*](#_page371), [*405*](#_page405), [*409*](#_page409)

Моцарт В.‑А. [32](#_page032)

Мстиславский С. [228](#_page228), [229](#_page229), [***396***](#_page396)

Муссолини Б. [326](#_page326), [*410*](#_page410)

Мчеделов В. Л. [*388*](#_page388)

Нарбут Г. И. [*392*](#_page392)

Нароков М. С. [307](#_page307), [*404*](#_page404)

Невяровская К. Ф. [25](#_page025), [*341*](#_page341)

Немирович-Данченко Вл. И. [3](#_page003) – [5](#_page005), [7](#_page007) – [9](#_page009), [13](#_page013), [15](#_page015), [16](#_page016), [23](#_page023), [25](#_page025), [26](#_page026), [29](#_page029), [31](#_page031), [56](#_page056) – [60](#_page060), [64](#_page064), [71](#_page071), [72](#_page072), [79](#_page079), [82](#_page082) – [90](#_page090), [94](#_page094), [98](#_page098), [101](#_page101) – [104](#_page104), [108](#_page108), [110](#_page110) – [114](#_page114), [116](#_page116), [119](#_page119), [121](#_page121), [125](#_page125), [127](#_page127), [128](#_page128), [140](#_page140), [141](#_page141), [145](#_page145) – [149](#_page149), [156](#_page156), [161](#_page161), [164](#_page164), [169](#_page169), [174](#_page174), [203](#_page203), [223](#_page223), [226](#_page226), [268](#_page268) – [271](#_page271), [286](#_page286), [294](#_page294), [302](#_page302), [303](#_page303), [305](#_page305), [306](#_page306), [308](#_page308), [310](#_page310), [314](#_page314), [325](#_page325), [329](#_page329), [*342*](#_page342) – [*344*](#_page344), [*351*](#_page351), [*353*](#_page353), [*355*](#_page355), [*357*](#_page357), [*358*](#_page358), [*360*](#_page360) – [*367*](#_page367), [*369*](#_page369), [*371*](#_page371), [*372*](#_page372), [*374*](#_page374), [*375*](#_page375), [*378*](#_page378), [*385*](#_page385), [*390*](#_page390), [*396*](#_page396), [*404*](#_page404) – [*407*](#_page407), [*409*](#_page409)

Нивинский И. И. [35](#_page035), [60](#_page060), [224](#_page224), [*346*](#_page346)

Нивуа П. [181](#_page181)

Николай I, император [38](#_page038), [52](#_page052), [*350*](#_page350)

Ницше Ф. [204](#_page204)

Новицкий П. И. [4](#_page004), [228](#_page228), [284](#_page284), [286](#_page286), [322](#_page322), [324](#_page324), [325](#_page325), [*401*](#_page401), [***409***](#_page409)

Нусинов П. М. [286](#_page286), [*401*](#_page401)

Оболенский Л. Л. [*386*](#_page386)

Огарев Н. П. [158](#_page158)

Одоевский В. Ф. [36](#_page036), [*347*](#_page347)

Озеров Н. Н. [*341*](#_page341)

Олеша Ю. К. [305](#_page305), [327](#_page327), [333](#_page333), [334](#_page334), [*410*](#_page410)

Орлов В. А. [212](#_page212), [248](#_page248), [*384*](#_page384), [***390***](#_page390)

{421} Орлинский А. Р. [268](#_page268), [269](#_page269), [*386*](#_page386), [*387*](#_page387)

Орлова-Аренская В. Г. [10](#_page010), [*337*](#_page337)

Оружейников Н. [305](#_page305)

Осинский Н. [*397*](#_page397)

Островский А. Н. [15](#_page015), [57](#_page057), [111](#_page111), [152](#_page152), [159](#_page159), [167](#_page167), [168](#_page168), [170](#_page170) – [175](#_page175), [203](#_page203), [212](#_page212), [296](#_page296), [298](#_page298), [*397*](#_page397)

Остужев А. А. [*356*](#_page356)

Оффенбах Ж. [61](#_page061), [*353*](#_page353)

Павлов В. А. [4](#_page004), [160](#_page160), [190](#_page190), [229](#_page229), [269](#_page269), [*385*](#_page385), [*400*](#_page400)

Паньоль М. [181](#_page181), [313](#_page313), [*406*](#_page406)

Паушкин М. М. [325](#_page325), [*409*](#_page409)

Пашенная В. Н. [*342*](#_page342)

Перикл [90](#_page090), [*362*](#_page362)

Петлюра С. В. [*387*](#_page387)

Пикель Р. В. [271](#_page271), [*402*](#_page402)

Пилсудский Ю. [*410*](#_page410)

Пильняк Б. А. [249](#_page249), [308](#_page308), [*397*](#_page397)

Пиотровский Адр. [4](#_page004), [189](#_page189), [190](#_page190), [302](#_page302), [303](#_page303), [*369*](#_page369), [*387*](#_page387), [*388*](#_page388)

Питу Л. — А. [*341*](#_page341)

Платон И. С. [232](#_page232), [*393*](#_page393), [*396*](#_page396)

Плетнев В. Ф. [130](#_page130)

Плеханов Г. В. [279](#_page279), [*400*](#_page400)

Плещеев А. Н. [299](#_page299), [*403*](#_page403)

Подгорный Н. А. [163](#_page163), [172](#_page172), [215](#_page215), [262](#_page262), [*378*](#_page378), [*388*](#_page388)

Подобеда П. А. [158](#_page158)

Поливанов Д. [*397*](#_page397)

Полонский В. П. [*401*](#_page401)

Понс Э. Е. [316](#_page316), [*407*](#_page407)

Попов В. А. [115](#_page115), [*366*](#_page366)

Попов Н. А. [*408*](#_page408)

Прево А.‑Ф. [182](#_page182), [*384*](#_page384)

Прудкин М. И. [75](#_page075), [76](#_page076), [145](#_page145) – [147](#_page147), [167](#_page167), [194](#_page194), [211](#_page211), [239](#_page239), [302](#_page302), [313](#_page313), [314](#_page314), [332](#_page332), [*355*](#_page355), [*363*](#_page363), [*388*](#_page388), [*401*](#_page401)

Пруст М. [323](#_page323), [*409*](#_page409)

Пуанкаре Р. [181](#_page181), [*383*](#_page383)

Пузырева М. И. [*394*](#_page394)

Пушкин А. С. [12](#_page012), [23](#_page023), [30](#_page030), [55](#_page055), [74](#_page074), [99](#_page099), [148](#_page148), [149](#_page149), [217](#_page217), [315](#_page315), [*338*](#_page338), [*345*](#_page345), [*347*](#_page347)

Пшибышевский С. [274](#_page274), [*400*](#_page400)

Рабинович И. М. [58](#_page058), [73](#_page073), [77](#_page077), [78](#_page078), [83](#_page083), [86](#_page086), [88](#_page088), [89](#_page089), [91](#_page091), [94](#_page094), [95](#_page095), [102](#_page102), [119](#_page119), [122](#_page122), [161](#_page161), [224](#_page224), [229](#_page229), [257](#_page257), [258](#_page258), [260](#_page260), [266](#_page266), [270](#_page270), [289](#_page289), [*346*](#_page346), [*358*](#_page358)

Равич Н. [271](#_page271)

{422} Радаков А. А. [*355*](#_page355)

Радин Н. М. [160](#_page160), [182](#_page182), [*384*](#_page384)

Радлов С. Э. [162](#_page162), [*358*](#_page358), [*378*](#_page378)

Раевская Е. М. [222](#_page222), [***391***](#_page391)

Раковский Г. Н. [194](#_page194), [*387*](#_page387)

Раскольников Ф. Ф. [304](#_page304), [312](#_page312), [***405***](#_page405)

Рейнхардт М. [54](#_page054), [*350*](#_page350), [*351*](#_page351)

Реньяр Ж. [*384*](#_page384)

Рерих Н. К. [100](#_page100), [101](#_page101), [*365*](#_page365)

Рети Л. [*365*](#_page365)

Розанов В. В. [118](#_page118)

Романов К. К. [239](#_page239), [*395*](#_page395)

Ромашов В. С. [299](#_page299), [*402*](#_page402)

Рославлев Б. А. [227](#_page227), [*394*](#_page394)

Росси Э. [54](#_page054), [*351*](#_page351)

Ростан Э. [*343*](#_page343)

Ростоцкий Б. И. [5](#_page005)

Руссат Е. [160](#_page160)

Рышков В. А. [*381*](#_page381)

Сабанеев Л. Л. [***368***](#_page368)

Савина М. Г. [90](#_page090)

Савицкая М. Г. [*401*](#_page401)

Садовский Б. А. [148](#_page148), [*375*](#_page375)

Садовский П. М. [140](#_page140)

Саккулин П. Н. [*401*](#_page401)

Салтыков-Щедрин М. Е. [131](#_page131), [132](#_page132), [137](#_page137), [138](#_page138), [141](#_page141), [142](#_page142), [144](#_page144)

Самарова М. А. [222](#_page222), [***391***](#_page391)

Санин А. А. [*342*](#_page342)

Сапунов Н. Н. [*358*](#_page358)

Саратовский П. С. [94](#_page094), [*358*](#_page358), [*362*](#_page362)

Сафонов Н. М. [*341*](#_page341)

Сахновский В. Г. [228](#_page228), [305](#_page305), [*360*](#_page360), [*361*](#_page361), [*364*](#_page364)

Сац И. А. [112](#_page112)

Сац Н. И. [327](#_page327), [*410*](#_page410)

Свердлов Я. М. [*397*](#_page397)

Семирадский Х. [99](#_page099), [*365*](#_page365)

Серов В. Г. [*346*](#_page346)

Сервантес М. [33](#_page033), [171](#_page171), [*345*](#_page345)

Симов В. А. [34](#_page034), [60](#_page060), [101](#_page101), [102](#_page102), [157](#_page157), [167](#_page167), [223](#_page223), [224](#_page224), [228](#_page228), [241](#_page241), [332](#_page332), [***346***](#_page346), [*351*](#_page351), [*375*](#_page375), [*392*](#_page392)

Синицын В. А. [303](#_page303), [316](#_page316), [317](#_page317), [319](#_page319), [320](#_page320), [*382*](#_page382)

Скоропадский П. П. [*387*](#_page387)

{423} Скрябин А. Н. [*368*](#_page368)

Сластенина Н. И. [214](#_page214), [215](#_page215), [217](#_page217), [*390*](#_page390)

Словатский Ю. [22](#_page022), [*341*](#_page341)

Смолин Д. П. [58](#_page058), [87](#_page087), [115](#_page115), [161](#_page161), [*358*](#_page358)

Смолич Н. В. [*391*](#_page391)

Смышляев В. С. [115](#_page115), [*358*](#_page358)

Соболев Ю. В. [4](#_page004), [5](#_page005), [8](#_page008), [26](#_page026) – [28](#_page028), [127](#_page127), [158](#_page158) – [160](#_page160), [229](#_page229), [269](#_page269), [305](#_page305), [330](#_page330), [*347*](#_page347), [*380*](#_page380)

Соколова В. С. [211](#_page211), [250](#_page250), [266](#_page266), [*390*](#_page390)

Соколовская Н. А. [168](#_page168), [215](#_page215), [*372*](#_page372), [*380*](#_page380)

Сологуб Ф. К. [74](#_page074), [115](#_page115), [274](#_page274), [*400*](#_page400)

Софокл [76](#_page076)

Станиславский (Алексеев) К. С. [3](#_page003) – [5](#_page005), [7](#_page007), [9](#_page009), [13](#_page013), [15](#_page015), [20](#_page020), [21](#_page021), [26](#_page026), [27](#_page027), [30](#_page030), [31](#_page031), [33](#_page033), [34](#_page034), [37](#_page037), [41](#_page041) – [45](#_page045), [47](#_page047), [51](#_page051), [53](#_page053) – [59](#_page059), [64](#_page064), [65](#_page065), [67](#_page067) – [69](#_page069), [72](#_page072), [79](#_page079), [80](#_page080), [84](#_page084), [97](#_page097), [101](#_page101), [102](#_page102), [104](#_page104), [108](#_page108), [110](#_page110) – [113](#_page113), [126](#_page126), [128](#_page128), [129](#_page129), [137](#_page137) – [140](#_page140), [145](#_page145) – [152](#_page152), [154](#_page154), [156](#_page156) – [160](#_page160), [168](#_page168) – [176](#_page176), [180](#_page180) – [182](#_page182), [184](#_page184), [188](#_page188) – [191](#_page191), [195](#_page195), [197](#_page197), [207](#_page207), [209](#_page209), [212](#_page212), [215](#_page215), [216](#_page216), [218](#_page218), [220](#_page220) – [223](#_page223), [226](#_page226), [227](#_page227), [232](#_page232), [237](#_page237), [261](#_page261), [262](#_page262), [264](#_page264), [269](#_page269), [270](#_page270), [274](#_page274), [278](#_page278), [283](#_page283), [285](#_page285), [286](#_page286), [296](#_page296) – [298](#_page298), [302](#_page302), [303](#_page303), [316](#_page316), [318](#_page318), [319](#_page319), [322](#_page322) – [325](#_page325), [328](#_page328), [329](#_page329), [*340*](#_page340), [*341*](#_page341), [*343*](#_page343) – [*347*](#_page347), [*349*](#_page349) – [*351*](#_page351), [*354*](#_page354), [*357*](#_page357), [*361*](#_page361), [*363*](#_page363) – [*366*](#_page366), [*375*](#_page375), [*376*](#_page376), [*379*](#_page379), [*382*](#_page382), [*383*](#_page383), [*384*](#_page384), [*390*](#_page390), [*394*](#_page394), [*396*](#_page396), [*398*](#_page398), [*402*](#_page402), [*407*](#_page407), [*409*](#_page409)

Станицын В. Я. [179](#_page179), [194](#_page194), [212](#_page212), [314](#_page314), [*374*](#_page374)

Старк Э. А. [40](#_page040)

Степанов А. Ф. [156](#_page156), [163](#_page163), [*379*](#_page379)

Степанова А. И. [129](#_page129), [183](#_page183), [211](#_page211), [***384***](#_page384)

Степной Е. Ф. [269](#_page269)

Стриндберг А. [35](#_page035), [37](#_page037)

Судаков И. Я. [77](#_page077), [136](#_page136), [159](#_page159), [163](#_page163), [189](#_page189), [194](#_page194), [210](#_page210), [226](#_page226), [228](#_page228), [229](#_page229), [257](#_page257), [270](#_page270), [294](#_page294), [302](#_page302), [303](#_page303), [313](#_page313), [*356*](#_page356), [*357*](#_page357), [*363*](#_page363), [*388*](#_page388), [*401*](#_page401)

Сулержицкий Л. А. [58](#_page058), [66](#_page066), [69](#_page069), [*354*](#_page354)

Сургучев И. Д. [31](#_page031)

Стук (Штук) Ф. [22](#_page022), [*341*](#_page341)

Суханов Н. Н. [244](#_page244), [*396*](#_page396)

Сухово-Кобылин А. В. [33](#_page033), [131](#_page131), [141](#_page141), [296](#_page296), [*402*](#_page402)

Сушкевич Б. М. [11](#_page011), [66](#_page066), [68](#_page068), [70](#_page070), [115](#_page115), [*346*](#_page346), [*354*](#_page354), [*359*](#_page359)

Тагор Р. [73](#_page073)

Таиров А. Я. [18](#_page018), [87](#_page087), [89](#_page089), [164](#_page164), [232](#_page232), [*361*](#_page361), [*362*](#_page362), [*373*](#_page373)

Тальников Д. Л. [5](#_page005), [229](#_page229), [*364*](#_page364)

Тарасова А. К. [163](#_page163), [165](#_page165), [167](#_page167), [176](#_page176), [191](#_page191), [210](#_page210), [222](#_page222), [262](#_page262), [*371*](#_page371), [*374*](#_page374)

Тардье А. [*410*](#_page410)

Тарханов М. М. [132](#_page132), [134](#_page134), [159](#_page159), [170](#_page170) – [173](#_page173), [215](#_page215), [217](#_page217), [256](#_page256), [258](#_page258) – [260](#_page260), [267](#_page267), [*371*](#_page371)

Тверской (Кузьмин-Караваев) К. К. [158](#_page158), [*376*](#_page376), [*399*](#_page399)

Телешева Е. С. [190](#_page190), [216](#_page216), [228](#_page228), [269](#_page269), [305](#_page305), [306](#_page306), [314](#_page314), [***391***](#_page391)

Титова М. А. [322](#_page322), [***409***](#_page409)

{424} Тихонович В. [15](#_page015), [126](#_page126), [*373*](#_page373)

Толстая С. А. [33](#_page033)

Толстой А. К. [*373*](#_page373)

Толстой А. Н. [164](#_page164)

Толстой Л. Н. [29](#_page029), [33](#_page033), [115](#_page115), [164](#_page164), [231](#_page231), [300](#_page300), [301](#_page301), [304](#_page304), [305](#_page305), [309](#_page309) – [313](#_page313), [*404*](#_page404) – [*406*](#_page406)

Топорков В. О. [182](#_page182), [256](#_page256), [258](#_page258) – [260](#_page260), [267](#_page267), [*384*](#_page384), [*398*](#_page398)

Тренев К. А. [157](#_page157), [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167), [175](#_page175)

Третьяков С. М. [*359*](#_page359)

Троцкий Л. Д. [157](#_page157), [158](#_page158)

Тургенев И. С. [212](#_page212), [301](#_page301), [*375*](#_page375), [*391*](#_page391)

Туркельтауб И. С. [271](#_page271), [286](#_page286), [*377*](#_page377)

Уайльд О. [31](#_page031), [274](#_page274), [*400*](#_page400)

Углов Антон [*370*](#_page370)

Угрюмов Д. М. [129](#_page129)

Ульянов Н. П. [189](#_page189), [*346*](#_page346)

Уоткинс М. Д. [314](#_page314), [*406*](#_page406)

Успенский Г. И. [307](#_page307)

Фабр д’Эглантин [*384*](#_page384)

Фадеев А. А. [308](#_page308), [*405*](#_page405)

Файко А. М. [299](#_page299), [*402*](#_page402)

Фальк Р. Р. [*364*](#_page364)

Федоров В. Ф. [237](#_page237), [*395*](#_page395)

Федотов А. Ф. [30](#_page030), [*343*](#_page343)

Фрейдкина Л. М. [5](#_page005)

Фрид С. [59](#_page059)

Фукидид [90](#_page090), [*362*](#_page362)

Халютина С. В. [165](#_page165), [*379*](#_page379), [*496*](#_page496)

Харитонов Л. В. [*389*](#_page389)

Херсонский Х. Н. [42](#_page042), [58](#_page058), [86](#_page086), [*337*](#_page337), [*354*](#_page354)

Хмара Г. М. И

Хмелев Н. П. [159](#_page159), [165](#_page165), [172](#_page172), [194](#_page194), [212](#_page212), [240](#_page240), [255](#_page255), [258](#_page258), [302](#_page302), [305](#_page305), [308](#_page308), [*363*](#_page363), [*379*](#_page379), [*388*](#_page388), [*401*](#_page401), [*409*](#_page409)

Ходасевич В. Ф. [*375*](#_page375)

Храковский В. Л. [*346*](#_page346)

Хромов С [229](#_page229)

Худашев В. П. [127](#_page127)

{425} Цаккони Э. [31](#_page031), [*344*](#_page344)

Цемах Н. Л. [*345*](#_page345)

Чайковский П. И. [57](#_page057)

Чебан А. И. [115](#_page115), [*366*](#_page366)

Чемберлен О. [*410*](#_page410)

Чернояров В. [41](#_page041)

Чернявский Л. Н. [304](#_page304)

Чесноков П. Г. [21](#_page021), [*340*](#_page340)

Чехов А. П. [16](#_page016), [23](#_page023), [27](#_page027), [53](#_page053), [57](#_page057), [97](#_page097) – [99](#_page099), [103](#_page103), [111](#_page111), [129](#_page129), [130](#_page130), [150](#_page150), [153](#_page153), [158](#_page158), [159](#_page159), [161](#_page161), [176](#_page176), [179](#_page179) – [181](#_page181), [183](#_page183), [189](#_page189), [191](#_page191), [195](#_page195), [196](#_page196), [199](#_page199), [201](#_page201), [202](#_page202), [204](#_page204), [209](#_page209), [210](#_page210), [220](#_page220) – [223](#_page223), [233](#_page233), [238](#_page238), [240](#_page240), [251](#_page251), [253](#_page253), [261](#_page261) – [263](#_page263), [271](#_page271), [274](#_page274) – [276](#_page276), [278](#_page278), [283](#_page283), [284](#_page284), [288](#_page288), [289](#_page289), [296](#_page296) – [301](#_page301), [324](#_page324), [328](#_page328) – [330](#_page330), [*338*](#_page338), [*346*](#_page346), [*347*](#_page347), [*351*](#_page351), [*391*](#_page391), [*403*](#_page403), [*406*](#_page406)

Чехов М. А. [34](#_page034) – [39](#_page039), [42](#_page042), [44](#_page044), [46](#_page046) – [55](#_page055), [58](#_page058), [65](#_page065) – [67](#_page067), [70](#_page070), [72](#_page072), [115](#_page115), [157](#_page157), [169](#_page169), [217](#_page217), [268](#_page268), [*344*](#_page344), [*345*](#_page345), [*347*](#_page347), [*349*](#_page349), [*350*](#_page350), [*354*](#_page354), [*380*](#_page380), [*381*](#_page381), [*402*](#_page402)

Чириков Е. Н. [31](#_page031)

Чулков Г. И. [*343*](#_page343)

Чупров М. П. [*346*](#_page346)

Шевченко Ф. В. [132](#_page132), [134](#_page134), [137](#_page137), [138](#_page138), [159](#_page159), [168](#_page168), [170](#_page170) – [173](#_page173), [248](#_page248), [250](#_page250), [253](#_page253), [254](#_page254), [316](#_page316), [*372*](#_page372)

Шекспир У. [30](#_page030), [99](#_page099), [310](#_page310), [315](#_page315) – [317](#_page317), [319](#_page319), [320](#_page320), [*352*](#_page352)

Шереметьева А. А. [11](#_page011), [22](#_page022), [*338*](#_page338), [*340*](#_page340)

Шершеневич В. Г. [76](#_page076), [85](#_page085), [*356*](#_page356)

Шиллер Ф. [30](#_page030), [75](#_page075), [76](#_page076), [115](#_page115), [319](#_page319)

Шлегель Ф. [123](#_page123), [*369*](#_page369)

Штейнер Р. [*380*](#_page380)

Шульгин В. В. [194](#_page194), [*387*](#_page387)

Шумихин С. В. [*375*](#_page375)

Шумский С. В. [30](#_page030), [140](#_page140), [*343*](#_page343)

Щеголев П. Е. [164](#_page164)

Щепкин М. С. [30](#_page030), [140](#_page140), [202](#_page202)

Щукин Б. В. [*362*](#_page362), [*407*](#_page407)

Щусев А. В. [224](#_page224), [228](#_page228), [*392*](#_page392)

Эйдельман Як. Н. [190](#_page190)

Эйзенштейн С. М. [78](#_page078), [*358*](#_page358)

Эйнем Ф. К. [*408*](#_page408)

Экстер А. А. [*346*](#_page346)

{426} Эльвенгрен Э. Э. [*394*](#_page394)

Энгельс Ф. [110](#_page110)

Эрдман Б. Р. [305](#_page305), [327](#_page327), [334](#_page334), [*410*](#_page410)

Эрманс В. К. [58](#_page058), [129](#_page129), [*356*](#_page356)

Эсхил [310](#_page310)

Эфрос А. М. [59](#_page059), [***345***](#_page345), [*346*](#_page346), [*364*](#_page364)

Эфрос Н. Е. [27](#_page027) – [29](#_page029), [40](#_page040), [41](#_page041), [58](#_page058), [59](#_page059), [85](#_page085), [269](#_page269), [319](#_page319), [*342*](#_page342), [*354*](#_page354)

Юдин Н. [57](#_page057)

Южин (Сумбатов) А. И. [7](#_page007), [31](#_page031), [*344*](#_page344)

Юзовский И. И. [5](#_page005)

Юон К. Ф. [34](#_page034), [35](#_page035), [41](#_page041), [*346*](#_page346)

Юстицкий В. М. [77](#_page077), [*356*](#_page356)

Якулов Г. Б. [77](#_page077)

Яншин М. М. [194](#_page194), [197](#_page197), [212](#_page212), [215](#_page215), [217](#_page217), [273](#_page273), [327](#_page327), [*387*](#_page387), [*388*](#_page388), [*407*](#_page407)

Яров С. Г. [322](#_page322), [*357*](#_page357), [***409***](#_page409)

Ярошенко Н. А. [55](#_page055), [*351*](#_page351)

## **{****427}** 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)   [Щ](#_b26)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому [5](#_page005), [*356*](#_page356), [*371*](#_page371), [*374*](#_page374), [*379*](#_page379), [*380*](#_page380), [*384*](#_page384), [*396*](#_page396), [*406*](#_page406)

«Анатэма» Л. Н. Андреева [*372*](#_page372), [*374*](#_page374)

«Архангел Михаил» Н. Н. Бромлей [64](#_page064), [68](#_page068), [70](#_page070), [71](#_page071), [*354*](#_page354), [*367*](#_page367)

«Балладина» Ю. Словацкого [29](#_page029), [68](#_page068), [*342*](#_page342)

«Баня» В. В. Маяковского [324](#_page324), [*409*](#_page409)

«Барсуки» Л. М. Леонова [232](#_page232), [*393*](#_page393)

«Бастос Смелый» Л. Рети и Вейн Ф., де [*365*](#_page365)

«Батум» М. А. Булгакова [*381*](#_page381)

«Бег» М. А. Булгакова [*381*](#_page381)

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше [188](#_page188) – [190](#_page190), [202](#_page202), [213](#_page213) – [219](#_page219), [224](#_page224), [234](#_page234), [303](#_page303), [*356*](#_page356), [*368*](#_page368), [*372*](#_page372), [*374*](#_page374), [*384*](#_page384), [*385*](#_page385) – [*397*](#_page397)

«Белая гвардия» М. А. Булгакова — см. [«Дни Турбинных»](#_Tosh0005071)

«Беспокойная старость» Л. Н. Рахманова [*383*](#_page383), [*384*](#_page384)

«Бесприданница» А. Н. Островского [*393*](#_page393), [*406*](#_page406)

«Битва жизни» Ч. Диккенса [211](#_page211), [212](#_page212)

«Блокада» Вс. Иванова [268](#_page268), [270](#_page270), [271](#_page271), [287](#_page287), [289](#_page289) – [292](#_page292), [294](#_page294) – [296](#_page296), [298](#_page298), [324](#_page324), [*357*](#_page357), [*358*](#_page358), [*402*](#_page402)

«Блоха» по Н. С. Лескову [*357*](#_page357)

«Болото» М. Паньоля [313](#_page313)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [*358*](#_page358), [*374*](#_page374)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому [7](#_page007), [8](#_page008), [13](#_page013), [229](#_page229), [283](#_page283), [303](#_page303), [310](#_page310), [319](#_page319), [*356*](#_page356), [*363*](#_page363), [*365*](#_page365), [*367*](#_page367), [*372*](#_page372), [*382*](#_page382), [*397*](#_page397)

«Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова [226](#_page226) – [229](#_page229), [238](#_page238), [240](#_page240) – [245](#_page245), [251](#_page251), [254](#_page254), [261](#_page261), [264](#_page264), [269](#_page269), [271](#_page271), [275](#_page275), [277](#_page277), [281](#_page281), [284](#_page284) – [286](#_page286), [295](#_page295), [306](#_page306), [313](#_page313), [330](#_page330), [332](#_page332), [*346*](#_page346), [*356*](#_page356), [*357*](#_page357), [*372*](#_page372), [*374*](#_page374), [*409*](#_page409)

«Буря» У. Шекспира [*341*](#_page341)

«Вампука — невеста африканская» В. Г. Эренберга [124](#_page124), [*366*](#_page366), [*369*](#_page369)

«В буре времен» А. Ф. Деннери и Э. Кермона — см. [«Сестры Жерар»](#_Tosh0005072)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка [*352*](#_page352), [*356*](#_page356), [*376*](#_page376)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [3](#_page003), [13](#_page013), [56](#_page056), [72](#_page072), [73](#_page073), [88](#_page088), [95](#_page095), [99](#_page099), [102](#_page102), [103](#_page103), [158](#_page158), [227](#_page227), [229](#_page229), [261](#_page261), [263](#_page263), [264](#_page264), [276](#_page276) – [278](#_page278), [296](#_page296), [297](#_page297), [300](#_page300), [306](#_page306), [313](#_page313), [329](#_page329) – [330](#_page330), [*338*](#_page338), [*340*](#_page340), [*371*](#_page371), [*372*](#_page372), [*374*](#_page374), [*379*](#_page379), [*391*](#_page391), [*398*](#_page398), [*408*](#_page408), [*409*](#_page409)

{428} «Власть тьмы» Л. Н. Толстого [*372*](#_page372), [*376*](#_page376), [*379*](#_page379), [*391*](#_page391)

«В людях» по М. Горькому [*371*](#_page371), [*389*](#_page389), [*409*](#_page409)

«В мечтах» Вл. И. Немировича-Данченко [*344*](#_page344)

«Вокруг света на самом себе» В. В. Шкваркина [260](#_page260), [*398*](#_page398)

«Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого [*347*](#_page347)

«Воскресение» по Л. Н. Толстому [5](#_page005), [303](#_page303) – [306](#_page306), [309](#_page309), [313](#_page313), [316](#_page316), [*340*](#_page340), [*357*](#_page357), [*371*](#_page371), [*372*](#_page372), [*374*](#_page374), [*384*](#_page384), [*405*](#_page405), [*406*](#_page406)

«Враги» М. Горького [*371*](#_page371), [*372*](#_page372), [*379*](#_page379), [*389*](#_page389), [*390*](#_page390), [*396*](#_page396), [*406*](#_page406), [*409*](#_page409)

«Вредный элемент» В. В. Шкваркина [*393*](#_page393)

«Высоты» Ю. Н. Либединского [298](#_page298)

«Выстрел» А. И. Безыменского [324](#_page324), [*409*](#_page409)

«Гадибук» С. Ан-ского [117](#_page117), [*367*](#_page367)

«Газ» Г. Кайзера [*355*](#_page355)

«Гамлет» У. Шекспира [30](#_page030), [115](#_page115), [283](#_page283), [*367*](#_page367), [*395*](#_page395)

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева [100](#_page100), [*365*](#_page365)

«Герой» Д. Синга [58](#_page058), [68](#_page068), [73](#_page073) – [75](#_page075), [115](#_page115), [*355*](#_page355)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [65](#_page065), [66](#_page066), [113](#_page113), [*354*](#_page354), [*367*](#_page367)

«Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука [*376*](#_page376)

«Глубокая разведка» А. А. Крона [*384*](#_page384), [*396*](#_page396), [*409*](#_page409)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [22](#_page022), [31](#_page031), [99](#_page099), [129](#_page129), [143](#_page143), [145](#_page145), [147](#_page147), [150](#_page150), [151](#_page151), [161](#_page161), [209](#_page209), [210](#_page210), [211](#_page211), [*344*](#_page344), [*345*](#_page345), [*356*](#_page356), [*371*](#_page371), [*374*](#_page374), [*375*](#_page375), [289](#_page289), [*391*](#_page391), [*407*](#_page407), [*408*](#_page408)

«Город ветров» В. М. Киршона [298](#_page298)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [156](#_page156), [159](#_page159), [169](#_page169) – [173](#_page173), [175](#_page175), [183](#_page183), [184](#_page184), [190](#_page190), [191](#_page191), [194](#_page194), [202](#_page202), [209](#_page209), [211](#_page211) – [213](#_page213), [215](#_page215), [225](#_page225), [264](#_page264), [265](#_page265), [306](#_page306), [*371*](#_page371), [*372*](#_page372), [*379*](#_page379), [*381*](#_page381), [*387*](#_page387), [*392*](#_page392), [*407*](#_page407)

«Граф Монте-Кристо» А. Дюма [*356*](#_page356)

«Гроза» А. Н. Островского [115](#_page115), [142](#_page142), [172](#_page172), [219](#_page219), [*357*](#_page357), [*358*](#_page358), [*367*](#_page367), [*371*](#_page371), [*373*](#_page373), [*374*](#_page374), [*381*](#_page381), [*397*](#_page397)

«Гувернер» В. А. Дьяченко [*343*](#_page343)

«Дама-Невидимка» П. Кальдерона [115](#_page115), [190](#_page190), [191](#_page191), [224](#_page224), [*367*](#_page367)

«Дачники» М. Горького [*402*](#_page402)

«Две сиротки» — см. [«Сестры Жерар»](#_Tosh0005073)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира [31](#_page031), [68](#_page068), [70](#_page070), [*354*](#_page354)

«Двенадцать месяцев» С. Я. Маршака [*383*](#_page383), [*389*](#_page389)

«Декабристы» — см. [«Николай I и декабристы»](#_Tosh0005074)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина [*357*](#_page357), [*402*](#_page402)

«Демон» А. Г. Рубинштейна [*368*](#_page368)

«Дни Турбинных» М. А. Булгакова [174](#_page174), [181](#_page181), [188](#_page188) – [190](#_page190), [193](#_page193) – [195](#_page195), [197](#_page197), [199](#_page199) – [202](#_page202), [205](#_page205) – [209](#_page209), [211](#_page211), [212](#_page212), [215](#_page215), [216](#_page216), [232](#_page232) – [234](#_page234), [238](#_page238), [242](#_page242), [250](#_page250), [251](#_page251), [254](#_page254), [261](#_page261), [269](#_page269), [281](#_page281), [285](#_page285), [303](#_page303), [*356*](#_page356), [*357*](#_page357), [*379*](#_page379), [*381*](#_page381), [*385*](#_page385) – [*388*](#_page388), [*390*](#_page390), [*393*](#_page393), [*394*](#_page394), [*406*](#_page406)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [323](#_page323)

«Домби и сын» по Ч. Диккенсу [*367*](#_page367)

«Дон Жуан» В.‑А. Моцарта [61](#_page061), [*353*](#_page353)

{429} «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [219](#_page219)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [74](#_page074), [258](#_page258), [*355*](#_page355)

«Дорога через Сокольники» В. А. Раздольского [*389*](#_page389)

«Доходное место» А. Н. Островского [78](#_page078), [*358*](#_page358), [*376*](#_page376)

«Дочь Иорио» Г. Д’Аннунцио [68](#_page068)

«Дочь мадам Анго» Ш. Лекока [14](#_page014) – [16](#_page016), [23](#_page023), [26](#_page026), [29](#_page029), [54](#_page054), [60](#_page060), [71](#_page071), [79](#_page079), [119](#_page119), [169](#_page169), [*343*](#_page343), [*344*](#_page344), [*351*](#_page351), [*369*](#_page369)

«Драма жизни» К. Гамсуна [31](#_page031), [169](#_page169), [*392*](#_page392)

«Дядюшкин сон» по Ф. М. Достоевскому [305](#_page305), [307](#_page307), [308](#_page308), [321](#_page321), [*372*](#_page372), [*379*](#_page379), [*382*](#_page382), «Дядя Ваня» А. П. Чехова [7](#_page007), [13](#_page013), [72](#_page072), [158](#_page158), [176](#_page176), [177](#_page177), [180](#_page180), [190](#_page190), [191](#_page191), [210](#_page210), [220](#_page220) – [223](#_page223), [298](#_page298), [*344*](#_page344), [*351*](#_page351), [*372*](#_page372), [*374*](#_page374), [*380*](#_page380), [*389*](#_page389) – [*391*](#_page391), [*409*](#_page409)

«Евграф — искатель приключений» А. М. Файко [*389*](#_page389)

«Егор Булычев и другие» М. Горького [*346*](#_page346), [*397*](#_page397)

«Елизавета Петровна» Д. П. Смолина [128](#_page128), [190](#_page190), [191](#_page191), [212](#_page212), [*367*](#_page367), [*390*](#_page390)

«Железная стена» Б. К. Рынды-Алексеева [165](#_page165), [*380*](#_page380)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [118](#_page118), [*367*](#_page367)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [29](#_page029)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [118](#_page118)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока [*357*](#_page357)

«За власть Советов» В. П. Катаева [*398*](#_page398)

«Заговор императрицы» А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева [*379*](#_page379)

«Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера [74](#_page074), [*355*](#_page355)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус [29](#_page029), [59](#_page059), [115](#_page115), [209](#_page209), [*342*](#_page342), [*355*](#_page355), [*374*](#_page374)

«Земля» Н. Е. Вирты [*381*](#_page381), [*409*](#_page409)

«Земля дыбом» М. Мартине [83](#_page083), [103](#_page103), [*359*](#_page359)

«Зойкина квартира» М. А. Булгакова [*389*](#_page389), [*393*](#_page393)

«Золотая карета» Л. М. Леонова [*363*](#_page363), [*371*](#_page371), [*372*](#_page372), [*390*](#_page390), [*407*](#_page407)

«Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова [310](#_page310), [*405*](#_page405)

«Золушка» С. С. Прокофьева [*380*](#_page380)

«Зори» Э. Верхарна [40](#_page040), [*343*](#_page343), [*346*](#_page346)

«Иван Козырь и Татьяна Русских» Д. П. Смолина [164](#_page164), [165](#_page165), [*379*](#_page379)

«Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова [*344*](#_page344)

«Иванов» А. П. Чехова [298](#_page298), [*356*](#_page356), [*372*](#_page372), [*408*](#_page408)

«Идеальный муж» О. Уайльда [*372*](#_page372), [*384*](#_page384)

«Инга» А. Г. Глебова [*401*](#_page401)

«И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого [29](#_page029), [*342*](#_page342)

«Кавказский пленник» Б. В. Асафьева [*380*](#_page380)

«Каин» Дж. Байрона [14](#_page014), [15](#_page015), [20](#_page020) – [22](#_page022), [29](#_page029), [32](#_page032), [213](#_page213), [319](#_page319), [*340*](#_page340)

«Каменный гость» А. С. Пушкина [219](#_page219)

«Кармен» Ж. Бизе [85](#_page085), [86](#_page086), [116](#_page116), [120](#_page120), [125](#_page125), [219](#_page219), [*368*](#_page368), [*369*](#_page369), [*391*](#_page391)

{430} «Карменсита и солдат» по «Кармен» Ж. Бизе [86](#_page086), [119](#_page119), [122](#_page122) – [125](#_page125), [127](#_page127), [141](#_page141), [310](#_page310), [*358*](#_page358), [*369*](#_page369)

«Каширская старина» Д. В. Аверкиева [22](#_page022), [*341*](#_page341)

«Квадратура круга» В. П. Катаева [268](#_page268), [270](#_page270), [272](#_page272), [273](#_page273), [321](#_page321), [*398*](#_page398)

«Кето и Котэ» В. И. Долидзе [*369*](#_page369)

«Клоп» В. В. Маяковского [*376*](#_page376)

«Князь Серебряный» П. Н. Триодина [*369*](#_page369)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [*408*](#_page408)

«Конец Криворыльска» Ромашова [299](#_page299), [*402*](#_page402)

«Король квадратной республики» Н. Н. Бромлей [*367*](#_page367)

«Король Лир» У. Шекспира [83](#_page083), [*359*](#_page359)

«Кофейня» П. П. Муратова [116](#_page116), [*367*](#_page367)

«Кремлевский куранты» Н. Ф. Погодина [*407*](#_page407)

«Лакме» Л. Делиба [*344*](#_page344)

«Лакомый кусочек» В. А. Крылова [*343*](#_page343)

«Лево руля!» В. Н. Билль-Белоцерковского [202](#_page202), [*389*](#_page389)

«Лес» А. Н. Островского [85](#_page085), [86](#_page086), [169](#_page169), [170](#_page170), [172](#_page172), [330](#_page330), [*340*](#_page340), [*365*](#_page365), [*372*](#_page372), [*381*](#_page381), [*384*](#_page384), [*410*](#_page410)

«Лизистрата» Аристофана [58](#_page058), [73](#_page073), [77](#_page077) – [80](#_page080), [82](#_page082), [83](#_page083), [85](#_page085) – [92](#_page092), [95](#_page095) – [99](#_page099), [102](#_page102), [103](#_page103), [112](#_page112), [119](#_page119), [127](#_page127), [141](#_page141), [154](#_page154), [156](#_page156), [161](#_page161), [162](#_page162), [166](#_page166), [203](#_page203), [257](#_page257), [*358*](#_page358), [*360*](#_page360), [*362*](#_page362), [*378*](#_page378)

«Лиса и виноград» Г. Фигейредо [*384*](#_page384)

«Любовь — книга золотая» А. Н. Толстого [114](#_page114), [115](#_page115), [*366*](#_page366), [*367*](#_page367)

«Любовь под вязами» Ю. О’Нила [232](#_page232)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева [202](#_page202), [205](#_page205), [206](#_page206), [208](#_page208), [232](#_page232), [243](#_page243), [*357*](#_page357), [*379*](#_page379), [*381*](#_page381), [*386*](#_page386), [*389*](#_page389), [*409*](#_page409)

«Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова [*368*](#_page368)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера [*384*](#_page384)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [219](#_page219)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю [4](#_page004), [*346*](#_page346), [*371*](#_page371), [*374*](#_page374), [*384*](#_page384), [*391*](#_page391), [*395*](#_page395), [*397*](#_page397), [*406*](#_page406), [*407*](#_page407)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [65](#_page065), [99](#_page099), [100](#_page100), [213](#_page213), [*344*](#_page344), [*365*](#_page365), [*382*](#_page382), [*390*](#_page390)

«Мещане» М. Горького [265](#_page265), [275](#_page275), [*391*](#_page391), [*400*](#_page400)

«Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера [*408*](#_page408)

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана [66](#_page066), [*354*](#_page354)

«Милый лжец» Д. Килти [*384*](#_page384)

«Мистерия-Буфф» В. В. Маяковского [*343*](#_page343), [*346*](#_page346)

«Младость» Л. Н. Андреева [29](#_page029), [59](#_page059), [*342*](#_page342), [*355*](#_page355)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера [100](#_page100), [*365*](#_page365)

«Мольер» М. А. Булгакова [*381*](#_page381), [*383*](#_page383), [*407*](#_page407)

«Монна Ванна» М. Метерлинка [*398*](#_page398)

«Московские дела» В. Ардова, Я. Апушкина, Г. Градова и В. Масса [*382*](#_page382)

«Мятеж» по Д. А. Фурманову [249](#_page249), [*397*](#_page397)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [26](#_page026), [57](#_page057), [78](#_page078), [152](#_page152), [153](#_page153), [159](#_page159), [167](#_page167), [168](#_page168), [170](#_page170), [175](#_page175), [190](#_page190), [191](#_page191), [224](#_page224), [*358*](#_page358), [*372*](#_page372), [*377*](#_page377), [*381*](#_page381)

{431} «На дне» М. Горького [3](#_page003), [56](#_page056), [62](#_page062), [00](#_page000), [119](#_page119), [190](#_page190), [223](#_page223), [236](#_page236), [265](#_page265), [266](#_page266), [275](#_page275), [306](#_page306), [323](#_page323), [330](#_page330), [*340*](#_page340), [*356*](#_page356), [*371*](#_page371), [*372*](#_page372), [*374*](#_page374), [*377*](#_page377), [*400*](#_page400), [*407*](#_page407) – [*409*](#_page409)

«Нахлебник» И. С. Тургенева [328](#_page328), [*365*](#_page365), [*391*](#_page391)

«Наша молодость» С. М. Карташева [305](#_page305), [321](#_page321), [322](#_page322), [*409*](#_page409)

«Нельская башня» А. Дюма [166](#_page166), [*356*](#_page356), [*380*](#_page380)

«Николай I и декабристы» («Николай I») А. Р. Кугеля [156](#_page156) – [158](#_page158), [177](#_page177), [178](#_page178), [180](#_page180), [183](#_page183), [184](#_page184), [190](#_page190), [194](#_page194), [209](#_page209), [211](#_page211), [212](#_page212), [224](#_page224), [225](#_page225), [275](#_page275), [*409*](#_page409)

«Николай Ставрогин» по Ф. М. Достоевскому [275](#_page275), [*382*](#_page382), [*400*](#_page400)

«Обетованная земля» С. Моэма [116](#_page116), [*367*](#_page367)

«Огненный мост» Б. С. Ромашова [290](#_page290) – [292](#_page292), [*402*](#_page402)

«Одинокие» Г. Гауптмана [*391*](#_page391)

«Озеро Люль» А. М. Файко [*361*](#_page361)

«Орестея» Эсхила [*389*](#_page389), [*393*](#_page393)

«Орфей» («Орфей и Эвридика») К. В. Глюка [32](#_page032), [219](#_page219)

«Орфей в аду» Ж. Оффенбаха [54](#_page054)

«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева [183](#_page183), [*344*](#_page344), [*373*](#_page373)

«Отелло» У. Шекспира [202](#_page202), [224](#_page224), [234](#_page234), [303](#_page303), [313](#_page313), [315](#_page315) – [320](#_page320), [*382*](#_page382), [*388*](#_page388), [*390*](#_page390), [*394*](#_page394), [*408*](#_page408)

«Пер Гюнт» Г. Ибсена [*365*](#_page365)

«Перикола» Ж. Оффенбаха [26](#_page026), [58](#_page058), [60](#_page060), [61](#_page061), [71](#_page071), [79](#_page079), [119](#_page119), [*353*](#_page353), [*369*](#_page369)

«Петербург» А. Белого [168](#_page168), [*381*](#_page381), [*393*](#_page393)

«Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу [*407*](#_page407)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [*367*](#_page367)

«Пламя Парижа» Б. В. Асафьева [*380*](#_page380)

«Платон Кречет» А. Е. Корнейчука [*357*](#_page357), [*376*](#_page376), [*384*](#_page384), [*409*](#_page409)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [*367*](#_page367), [*396*](#_page396), [*407*](#_page407), [*409*](#_page409)

«Плутни Скапена» Ж.‑Б. Мольера [*350*](#_page350)

«Победители» Б. Ф. Чирскова [*407*](#_page407), [*409*](#_page409)

«Поздняя любовь» А. Н. Островского [*387*](#_page387)

«Последние дни» М. А. Булгакова [*381*](#_page381), [*407*](#_page407)

«Последняя жертва» А. Н. Островского [*372*](#_page372), [*391*](#_page391), [*397*](#_page397)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [275](#_page275)

«Потоп» Г. Бергера [68](#_page068), [70](#_page070)

«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского [118](#_page118), [*367*](#_page367)

«Праздник мира» Г. Гауптмана [66](#_page066), [*367*](#_page367)

«Привидения» Г. Ибсена [*344*](#_page344), [*401*](#_page401)

«Принцесса Брамбилла» по Э.‑Т.‑А. Гофману [43](#_page043), [*348*](#_page348), [*357*](#_page357)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [33](#_page033), [72](#_page072), [77](#_page077), [87](#_page087), [92](#_page092), [117](#_page117), [211](#_page211), [224](#_page224), [*345*](#_page345), [*358*](#_page358), [*360*](#_page360), [*362*](#_page362), [*368*](#_page368)

«Провинциалка» И. С. Тургенева [*365*](#_page365)

«Продавцы славы» («Торговцы славой») П. Нивуа и М. Паньоля [156](#_page156), [160](#_page160), [181](#_page181) – [183](#_page183), [186](#_page186), [202](#_page202), [209](#_page209), [211](#_page211) – [213](#_page213)

«Прометей» Эсхила [202](#_page202), [*388*](#_page388)

{432} «Пугачевщина» К. А. Тренева [154](#_page154), [156](#_page156), [157](#_page157), [164](#_page164) – [166](#_page166), [169](#_page169), [174](#_page174), [175](#_page175), [181](#_page181), [207](#_page207), [275](#_page275), [286](#_page286), [*374*](#_page374)

«Пурга» Д. А. Щеглова [*393*](#_page393)

«Разбойники» Ф. Шиллера [58](#_page058), [59](#_page059), [74](#_page074) – [76](#_page076), [115](#_page115), [*355*](#_page355), [*356*](#_page356)

«Развязка “Ревизора”» Н. В. Гоголя [36](#_page036)

«Разлом» Б. А. Лавренева [244](#_page244)

«Растеряева улица» по Г. И. Успенскому [307](#_page307), [*404*](#_page404)

«Расточитель» Н. С. Лескова [115](#_page115), [142](#_page142), [*367*](#_page367)

«Растратчики» В. П. Катаева [224](#_page224), [227](#_page227), [229](#_page229), [234](#_page234), [255](#_page255) – [259](#_page259), [261](#_page261), [266](#_page266), [267](#_page267), [285](#_page285), [290](#_page290), [295](#_page295), [*358*](#_page358), [*371*](#_page371), [*384*](#_page384), [*394*](#_page394)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [14](#_page014), [26](#_page026), [28](#_page028), [32](#_page032) – [38](#_page038), [41](#_page041) – [48](#_page048), [50](#_page050) – [52](#_page052), [70](#_page070), [137](#_page137), [143](#_page143), [153](#_page153), [166](#_page166), [213](#_page213), [215](#_page215), [237](#_page237), [*344*](#_page344) – [*346*](#_page346), [*349*](#_page349), [*350*](#_page350), [*361*](#_page361), [*364*](#_page364), [*395*](#_page395), [*407*](#_page407)

«Реклама» («Чикаго») М. Уоткинс [306](#_page306), [313](#_page313) – [315](#_page315), [*391*](#_page391), [*406*](#_page406), [*407*](#_page407)

«Робеспьер» Ф. Ф. Раскольникова [*405*](#_page405)

«Роза и Крест» А. А. Блока [115](#_page115), [116](#_page116), [319](#_page319), [*367*](#_page367)

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира [*346*](#_page346), [*376*](#_page376)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [8](#_page008), [10](#_page010) – [12](#_page012), [68](#_page068), [*338*](#_page338)

«Русалка» А. С. Даргомыжского [*368*](#_page368)

«Саломея» О. Уайльда [*393*](#_page393)

«Самоуправцы» А. Ф. Писемского [31](#_page031)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [*361*](#_page361), [*402*](#_page402)

«Сверчок на печи» («Сверчок») по Ч. Диккенсу [58](#_page058), [64](#_page064), [66](#_page066) – [70](#_page070), [73](#_page073), [102](#_page102), [313](#_page313), [*338*](#_page338), [*354*](#_page354), [*367*](#_page367)

«Своя семья» А. А. Шаховского и А. С. Грибоедова [116](#_page116), [*367*](#_page367)

«Севильский цирюльник» Бомарше [217](#_page217)

«Село Степанчиково и его обитатели» по Ф. М. Достоевскому [7](#_page007), [*343*](#_page343), [*382*](#_page382)

«Сестры Жерар» Вл. Масса [224](#_page224), [227](#_page227), [235](#_page235), [236](#_page236), [303](#_page303), [*391*](#_page391), [*392*](#_page392)

«Синяя птица» М. Метерлинка [3](#_page003), [20](#_page020), [26](#_page026), [104](#_page104), [190](#_page190), [223](#_page223), [305](#_page305), [315](#_page315), [316](#_page316), [327](#_page327), [*341*](#_page341), [*367*](#_page367), [*379*](#_page379), [*383*](#_page383), [*389*](#_page389), [*392*](#_page392)

«Сказка об Иване-дураке и его братьях» по Л. Н. Толстому [71](#_page071), [115](#_page115), [*360*](#_page360)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [*374*](#_page374)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [127](#_page127) – [129](#_page129), [131](#_page131), [133](#_page133), [135](#_page135), [137](#_page137), [138](#_page138), [141](#_page141) – [144](#_page144), [*371*](#_page371), [*373*](#_page373), [*377*](#_page377)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [*345*](#_page345), [*402*](#_page402)

«Снегурочка» А. Н. Островского [170](#_page170), [*381*](#_page381), [*401*](#_page401)

«Соло для часов с боем» О. Заградника [*356*](#_page356), [*374*](#_page374), [*375*](#_page375), [*387*](#_page387), [*407*](#_page407)

«Спартак» А. И. Хачатуряна [*380*](#_page380)

«Спартак» В. М. Волькенштейна [164](#_page164), [*379*](#_page379)

«Старый Кромдейр» Ж. Ромэна [136](#_page136), [*364*](#_page364), [*365*](#_page365)

«Страх» А. Н. Афиногенова [*357*](#_page357), [*380*](#_page380)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [4](#_page004), [*340*](#_page340), [*381*](#_page381), [*397*](#_page397), [*402*](#_page402), [*409*](#_page409)

«Таня» А. Н. Арбузова [*376*](#_page376)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [*384*](#_page384), [*389*](#_page389), [*395*](#_page395), [*407*](#_page407)

{433} «Ткачи» Г. Гауптмана [*350*](#_page350)

«Товарищ Хлестаков» Д. П. Смолина [61](#_page061), [*353*](#_page353)

«Травиата» Д. Верди [*369*](#_page369)

«Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа [256](#_page256), [*398*](#_page398)

«Три сестры» А. П. Чехова [5](#_page005), [13](#_page013), [56](#_page056), [72](#_page072), [278](#_page278), [283](#_page283), [298](#_page298), [*371*](#_page371), [*372*](#_page372), [*374*](#_page374), [*379*](#_page379), [*380*](#_page380), [*384*](#_page384), [*387*](#_page387), [*390*](#_page390), [*391*](#_page391), [*396*](#_page396), [*397*](#_page397), [*401*](#_page401), [*406*](#_page406) – [*409*](#_page409)

«Три толстяка» Ю. К. Олеши [305](#_page305), [327](#_page327), [333](#_page333), [*389*](#_page389), [*391*](#_page391), [*410*](#_page410)

«Трудные годы» А. Н. Толстого [*379*](#_page379), [*407*](#_page407)

«У врат царства» («У царских врат») К. Гамсуна [190](#_page190), [192](#_page192), [204](#_page204), [209](#_page209), [211](#_page211), [212](#_page212), [216](#_page216), [224](#_page224), [306](#_page306), [331](#_page331), [*371*](#_page371), [*385*](#_page385), [*389*](#_page389), [*410*](#_page410)

«У жизни в лапах» К. Гамсуна [*377*](#_page377)

«Узор из роз» Ф. К. Сологуба [29](#_page029), [59](#_page059), [115](#_page115), [*342*](#_page342), [*355*](#_page355)

«Укрощение строптивой» У. Шекспира [78](#_page078), [115](#_page115), [*358*](#_page358), [*366*](#_page366)

«Унтиловск» Л. М. Леонова [227](#_page227) – [229](#_page229), [234](#_page234), [251](#_page251), [254](#_page254), [261](#_page261), [264](#_page264) – [266](#_page266), [285](#_page285), [290](#_page290), [295](#_page295), [303](#_page303), [*372*](#_page372), [*381*](#_page381), [*390*](#_page390), [*394*](#_page394), [*395*](#_page395), [*397*](#_page397)

«Фауст» Ш. Гуно [125](#_page125), [*369*](#_page369)

«Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега [91](#_page091), [*362*](#_page362)

«Хлеб» В. М. Киршона [*395*](#_page395)

«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони [26](#_page026), [100](#_page100), [213](#_page213), [*365*](#_page365), [*390*](#_page390), [*407*](#_page407)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [3](#_page003), [7](#_page007), [13](#_page013), [14](#_page014), [16](#_page016), [17](#_page017), [56](#_page056), [87](#_page087), [99](#_page099), [111](#_page111), [128](#_page128), [137](#_page137), [138](#_page138), [154](#_page154), [155](#_page155), [166](#_page166), [168](#_page168), [169](#_page169), [190](#_page190), [191](#_page191), [209](#_page209), [211](#_page211), [212](#_page212), [220](#_page220), [223](#_page223), [282](#_page282), [283](#_page283), [332](#_page332), [*339*](#_page339), [*346*](#_page346), [*374*](#_page374), [*379*](#_page379), [*391*](#_page391)

«Чайка» А. П. Чехова [58](#_page058), [64](#_page064), [97](#_page097), [99](#_page099), [102](#_page102), [108](#_page108), [220](#_page220), [221](#_page221), [240](#_page240), [269](#_page269), [296](#_page296), [298](#_page298), [*341*](#_page341), [*343*](#_page343), [*372*](#_page372), [*374*](#_page374), [*391*](#_page391), [*397*](#_page397)

«Человек с портфелем» А. М. Файко [299](#_page299), [*376*](#_page376), [*402*](#_page402)

«Чудесный сплав» В. М. Киршона [*407*](#_page407), [*409*](#_page409)

«Чудо св. Антония» М. Метерлинка [33](#_page033), [37](#_page037), [117](#_page117), [*345*](#_page345), [*347*](#_page347), [*368*](#_page368)

«Шейлок» («Венецианский купец») У. Шекспира [31](#_page031), [*345*](#_page345)

«Школа злословия» Р. Шеридана [*374*](#_page374), [*383*](#_page383), [*387*](#_page387)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского [232](#_page232), [*393*](#_page393)

«Щелкунчик» П. И. Чайковского [*360*](#_page360)

«Эдда Габлер» Г. Ибсена [*344*](#_page344)

«Эдип-царь» Софокла [*356*](#_page356)

«Эрик XIV» А. Стриндберга [35](#_page035), [37](#_page037), [64](#_page064), [68](#_page068), [71](#_page071), [*345*](#_page345), [*346*](#_page346), [*354*](#_page354)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [54](#_page054), [*351*](#_page351), [*401*](#_page401)

«1917 год» Н. Н. Суханова [243](#_page243), [*396*](#_page396)

# **{****335}** Примечания

## **{****336}** Принятые сокращения

**Книга воспоминаний** — *Марков П. А*. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983.

**Книга завлита** — *Марков П. А*. В Художественном театре. Книга завлита. М.: Всероссийское театральное общество, 1976.

**КС‑9** — *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988 – 1999.

**МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905** — Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898 – 1905. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005.

**МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918** — Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906 – 1918. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007.

**Письма‑4** — *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие: В 4 т. Письма 1879 – 1943. Из прошлого. М.: Изд‑во «Московский Художественный театр», 2003.

**«Программы»**— «Программы государственных и академических театров и зрелищных предприятий».

**Станиславский репетирует** — Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций. М.: Изд‑во «Московский Художественный театр», 2000.

Ссылки на архивные документы Музея МХАТ приводятся под шифрами:

**А** — личные фонды.

**Ф. 1; РЧ, БРЧ, ВЖ** — фонд МХАТ (1898 – 1986).

**Ф. 3; К. С.**— фонд К. С. Станиславского.

**Ф. 4; Н‑Д** — фонд Вл. И. Немировича-Данченко.

1. {337} Речь идет о решении, окончательно выработанном на заседаниях президиума Режиссерской коллегии и общих собраниях коллектива МХТ, проходивших с 20 февраля по 10 марта 1919 года. Было принято добровольное временное разделение членов труппы на творческие группы. Оно имело целью: каждой группе разъехаться на гастроли со своим репертуаром. [↑](#endnote-ref-2)
2. Группа артистов с участием В. И. Качалова и О. Л. Книппер-Чеховой выехала в Харьков 1 июня 1919 года. [↑](#endnote-ref-3)
3. Первая студия МХТ уехала на гастроли в Петроград 28 апреля 1919 года. [↑](#endnote-ref-4)
4. Возможно автором заметки является Х. Н. Херсонский, печатавшийся за подписью Хрисанф Х. [↑](#endnote-ref-5)
5. *Афонин Борис Макарович* (1888 – 1955), актер МХТ в 1909 – 1913, 1916 – 1922 годах. [↑](#endnote-ref-6)
6. *Орлова-Аренская Вера Георгиевна* (1895 – 1977), актриса. В МХТ, затем в МХАТ Втором работала в 1913 – 1936 годах. Участвовала в гастролях Качаловской группы. [↑](#endnote-ref-7)
7. Биографические сведения об авторе не установлены. [↑](#endnote-ref-8)
8. Имеется в виду последний спектакль перед закрытием московского сезона в Первой студии МХТ, состоявшийся 27 апреля 1919 года.

   {338} Впервые «Росмерсхольм» Ибсена, поставленный Е. Б. Вахтанговым, был исполнен 13 апреля 1918 года. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Лазарев Иван Васильевич* (1877 – 1929), актер. В МХТ работал в 1902 – 1903, 1909 – 1924 годах.

   В 1918 году при содействии М. Горького организовал драматическую студию для рабочих, известную как Студия Горького. Участвовал в организации спектаклей в порайонных театрах.

   После окончания гастролей МХТ в Америке получил отпуск по сентябрь 1925 года из-за состояния здоровья, и так и не смог возвратиться в Москву.

   Недолго прожив в Америке, пытался творчески работать, организовал там по образцу московской Студию им. Горького, исполнявшую произведения Чехова и Горького. Участвовал в создании Камерного театра в Нью-Йорке (первый спектакль «Сверчок на печи», 1925). [↑](#endnote-ref-10)
10. *Шереметьева Анна Александровна* (1884 – 1956), актриса МХТ с 1913 по 1950 год. [↑](#endnote-ref-11)
11. Биографических сведений об авторе статьи установить не удалось. Предположительно, харьковский журналист в 1919 – 1922 годах. [↑](#endnote-ref-12)
12. Гастроли группы артистов МХТ в Харькове начались 5 июня 1919 года спектаклем «Вишневый сад».

    В то время город находился «под красными», и статья отражает воцарившийся большевистский подход к искусству театра как к инструменту воспитания пролетарского зрителя. Артисты МХТ предполагали, дав пятнадцать представлений, переехать в Полтаву. Однако 11 июня Харьков был взят «белым движением», Добровольческой армией.

    Ни о каком отъезде из-за переместившейся линии фронта гражданской войны не могло быть и речи, и потому играли в Харькове по 6 июля 1919 года. Затем группа, получившая название «Качаловской», перебралась в Крым, откуда потянулись ее гастроли-скитания по весну 1922 года, захватив юг России, Кавказ, страны и города Европы. [↑](#endnote-ref-13)
13. М. Равич-Черкасский переиначивает мысль стихотворения А. С. Пушкина «Чернь». У Пушкина поэт возмущен тем, что «бессмысленный народ» предпочитает искусству пользу:

    «Печной горшок тебе дороже:

    Ты пищу в нем себе варишь».

    Этому Пушкин противопоставляет свои знаменитые строки о назначении поэта:

    «Не для житейского волненья,

    Не для корысти, не для битв,

    Мы рождены для вдохновенья,

    Для звуков сладких и молитв»

    (Полн. собр. соч.: В 6 т. М.: Гос. изд‑во художественной литературы, 1934. Т. 2. С. 50, 51). [↑](#endnote-ref-14)
14. {339} *Блюм Владимир Иванович* (1877 – 1941), театральный и музыкальный критик. Редактор первых советских театральных журналов: «Вестник театра» (1919 – 1921) и «Новый зритель» (1924 – 1926). Председатель Ассоциации театральных критиков при Доме Печати.

    Входил в троицу наиболее активных критиков «Театрального Октября» (Бескин, Блюм, Загорский), получивших ироническое прозвище «Беблюза». В 20‑е – первую половину 30‑х годов отвергал ценность классического наследия для современности и боролся за создание пролетарского искусства.

    Блюм признавался, что в нем самом «примат политики над эстетикой определенно восторжествовал», стал для него «эмпирически найденной установкой на всю его дальнейшую деятельность как критика» («Рабис», 1932, № 30).

    Во второй половине 30‑х годов, в период переоформления идеологических лозунгов в пользу искусства социалистического реализма, Блюм утратил свои позиции действующего театрального критика, писал об истории Малого театра, предпочитая его МХАТ.

    О Блюме и Художественном театре см. в кн.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. С. 601 – 604. [↑](#endnote-ref-15)
15. Съезд Советов РСФСР происходил в Москве с 5 по 9 декабря 1919; спектакль «Царь Федор Иоаннович» исполнялся 4 и 11 декабря. [↑](#endnote-ref-16)
16. *Деникин Антон Иванович* (1872 – 1947), один из руководителей «белого движения», командующий Добровольческой армией. Умер в эмиграции. [↑](#endnote-ref-17)
17. Речь идет о живописце, графике и театральном художнике *Сергее Васильевиче Малютине* (1859 – 1937). [↑](#endnote-ref-18)
18. Напротив, мысль о непреходящих основах искусства Художественного театра вызвало исполнение «Царя Федора Иоанновича» у рецензента Н. Л. <Лерса>: «В Художественном — “Царь Федор”. Почти не изменился состав, и весь спектакль сохраняет вечную свежесть и ясность красок великолепных старых мастеров. И уже прощаешь театру его застывшие, неподвижные формы и классическую сухость, которую не разобьет даже предполагаемая к постановке оперетта» («Вестник театра» 1919, № 36). [↑](#endnote-ref-19)
19. {340} *Леонидов Леонид Миронович* (1873 – 1941), артист МХАТ с 1903 года и по конец жизни. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905 и 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Крамской Иван Николаевич* (1837 – 1887), автор картины «Христос в пустыне»; *Ге Николай Николаевич* (1831 – 1894), автор живописного полотна «Тайная вечеря». [↑](#endnote-ref-21)
21. На самом деле «Каин» был поставлен за 160 репетиций. [↑](#endnote-ref-22)
22. Автор музыки к спектаклю «Каин» П. Г. Чесноков. [↑](#endnote-ref-23)
23. Теллурий — прибор, позволяющий демонстрировать движение Земли вокруг Солнца. [↑](#endnote-ref-24)
24. *Доре Луи-Кристоф-Поль-Гюстав* (1833 – 1883), французский художник, в частности иллюстрировал Библию. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Знаменский Н. А*. (1884 – 1921), артист МХАТ с 1907 по 1921 год. [↑](#endnote-ref-26)
26. Роли Евы и Селлы исполняли А. А. Шереметьева и Р. Н. Молчанова. [↑](#endnote-ref-27)
27. *Ершов Владимир Львович* (1896 – 1964), артист МХАТ с 1916 года и по конец жизни. Обладал яркими внешними данными на роли героев. Одновременно был не чужд характерных красок. В его репертуаре — Нехлюдов («Воскресение»), Великатов («Таланты и поклонники»), Барон и Сатин («На дне»), Гаев («Вишневый сад»), Несчастливцев («Лес») и другие. [↑](#endnote-ref-28)
28. Приводится обращение К. С. Станиславского к публике 2 апреля 1920 года на открытой генеральной репетиции «Каина». [↑](#endnote-ref-29)
29. *Загорский Михаил Борисович* (1885 – 1951), театральный критик, историк театра.

    С 1904 года занимался литературной деятельностью. С установлением советской власти стал одним из активнейших борцов за новую идеологию в искусстве, выступал против академических театров.

    В 1919 – 1921 годах заведовал редакцией «Вестника театра». Печатался в «Новом зрителе», «Жизни искусства», «Театре», «Советском искусстве» и других изданиях.

    С переменой политики партии в искусстве перешел на позиции социалистического реализма.

    Автор монографий о С. Л. Кузнецове и М. М. Тарханове. [↑](#endnote-ref-30)
30. После Октябрьской революции распространилось мощное движение самодеятельных театральных коллективов при заводах, армейских частях, клубах, кружках. На сцене выступали представители победившего класса: рабочие, крестьяне, мелкие служащие, объединенные идеей создания пролетарской культуры.

    Часть их пыталась учиться сценическому искусству, приглашая для постановок деятелей профессионального театра, в том числе и из МХАТ. Другая часть работала в жанре агитационных зрелищ, искала новые формы, внешнюю экспрессию и воинственно отрицала академические театры как таковые. Каждый «стан» имел среди театральных критиков своих теоретиков. [↑](#endnote-ref-31)
31. Статья В. Дьяконова называлась: «Каин» (Литературная справка). [↑](#endnote-ref-32)
32. {341} Речь идет о поэме «Потерянный рай» (1667) английского поэта Джона Мильтона. [↑](#endnote-ref-33)
33. Имеются в виду превращения предметов в «Синей птице» М. Метерлинка, поставленной К. С. Станиславским с применением игры света и черного бархата (1908). [↑](#endnote-ref-34)
34. *Андреев Николай Андреевич* (1873 – 1932), скульптор, график. [↑](#endnote-ref-35)
35. *Словацкий Юлиуш* (1809 – 1849), польский поэт и драматург, представитель революционного романтизма.

    «Каширская старина» — драма *Д. В. Аверкиева* (1836 – 1905), писателя и драматурга, сторонника реализма, правды быта и характерности образов. [↑](#endnote-ref-36)
36. Калибан — персонаж драмы Шекспира «Буря», олицетворение уродства. [↑](#endnote-ref-37)
37. *Стук (Штук) Франц* (1863 – 1928), немецкий живописец. Автор картин библейского содержания, одна из которых «Люцифер». Некоторые критики осуждали Стука за вычурность манеры.

    *Зичи Михай (Михаил Александрович)* (1827 – 1906), венгерский художник, иллюстратор. Брал сюжеты из царской жизни, знаток придворного быта и ритуалов. [↑](#endnote-ref-38)
38. Эту мысль А. П. Чехов высказывал устами Треплева в «Чайке», отвечавшего на упрек Нины, что в его пьесе «нет живых лиц» (I действие). [↑](#endnote-ref-39)
39. Герой оперетты французского композитора *Шарля Лекока* (1832 – 1918) французский поэт *Луи-Анж Питу* (1769 – 1828). Будучи в жизни роялистом, он в своих песнях осмеивал республику, за что многократно арестовывался. [↑](#endnote-ref-40)
40. Зоилы — критики. [↑](#endnote-ref-41)
41. Дирижерами были В. Р. Бакалейников и Б. Л. Изралевский, хормейстером — Н. М. Сафронов. [↑](#endnote-ref-42)
42. *Бакланова Ольга Владимировна* (1893 – 1974), актриса МХТ с 1912 года, Музыкальной студии МХТ (Комическая опера) с 1920‑го. В 1926 году по окончании зарубежных гастролей Музыкального театра Вл. И. Немировича-Данченко осталась жить и работать в Америке. [↑](#endnote-ref-43)
43. *Веселовский Александр Николаевич*, певец. Первый исполнитель роли Анж Питу в спектакле Музыкальной студии.

    П. А. Марков вспоминал: «На роль Анж Питу был приглашен А. Н. Веселовский, молодой певец с первоклассным тенором и тонкой музыкальностью. Клеретту играла элегантная польская опереточная актриса К. Ф. Невяровская, и казалось, что Клеретта невозможна без ее очаровательного акцента» (Книга воспоминаний. С. 351).

    В августе 1920 года Веселовский не вернулся из-за границы, из отпуска. Роль Питу перешла к Н. Н. Озерову. [↑](#endnote-ref-44)
44. *Невяровская Казимира Фаддеевна* (1893 – 1927). С 1915 года гастролировала в Москве и по России. В 1919 году приглашена в Музыкальную студию из Никитского театра. В 1922 году уехала из России. [↑](#endnote-ref-45)
45. {342} Печатаются V и VI разделы из статьи М. Б. Загорского, посвященной полемике с печатным органом академических театров — журналом «Культура театра» и его ведущим критиком Н. Е. Эфросом. Опущены разделы о состоянии искусства в Большом и Малом театрах. [↑](#endnote-ref-46)
46. Речь идет об Ассоциации академических театров, созданной в Москве в 1920 году. [↑](#endnote-ref-47)
47. Премьера «Балладины» Ю. Словацкого состоялась 16 февраля 1920 года. [↑](#endnote-ref-48)
48. «Узор из роз» Ф. К. Сологуба был впервые сыгран 19 марта 1920 года, «Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус — 24 ноября 1916 года, а «Младость» Л. Н. Андреева — 13 декабря 1918 года. [↑](#endnote-ref-49)
49. «Театральный курьер» № 1 (51). [↑](#footnote-ref-2)
50. Пьеса «И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого была принята к постановке в мае 1917 года. Репетиции проводились с 21 февраля 1918 года по 2 января 1919 режиссером А. А. Саниным.

    К августу 1918 года были закончены и показаны Вл. И. Немировичу-Данченко все декоративно-макетные работы, сданы костюмы, актеры завершили работу по третью картину второго акта. Продолженные в сезоне 1918/19 года репетиции, однако, постоянно срывались из-за отсутствия исполнителей даже главных ролей — В. И. Качалова (Сарынцов) и М. Н. Германовой (Сарынцова). Причины были то в нестыковке расписания репетиций, то в болезнях, а то и в бытовых осложнениях, вызванных послереволюционной разрухой.

    Работа над постановкой оборвалась сама собой, но желание ее осуществить оставалось и после того, как совсем выбыли из репетиций Качалов и Германова в связи с гастролями по Европе. Немирович-Данченко планировал заменить их Л. М. Леонидовым и В. Н. Пашенной, но этот компромиссный выход из положения театр не удовлетворял. [↑](#endnote-ref-50)
51. Камерный театр, по существу, не имеет никакого отношения к этим театрам, и о нем я буду вести беседу в следующий раз. *М. З*. [↑](#footnote-ref-3)
52. Перечисляются сценические приемы, бывшие в ходу у современных режиссеров левого толка. [↑](#endnote-ref-51)
53. *Мейерхольд Всеволод Эмильевич* (1874 – 1940), режиссер, актер, театральный деятель, теоретик театра.

    {343} Ученик Вл. И. Немировича-Данченко по Филармоническому училищу. Был приглашен им в Художественный театр, где работал с 1898 по 1902 год. В 1905 году вернулся для участия в возобновляемой К. С. Станиславским «Чайке» и сотрудничеству с ним в проекте Театра-Студии.

    Продолжил начатые в Театре-Студии поиски в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. С 1908 года ставил спектакли в Александринском театре.

    После Октябрьской революции Мейерхольд был одним из самых ярких новаторов сценического искусства, создателем ряда театральных коллективов. Его увлекали идеи «Театрального Октября» и строительства советского театра.

    Ко времени публикации статьи «Одиночество Станиславского» им были поставлены на сцене Театра РСФСР Первый «Зори» Верхарна и «Мистерия-буфф» Маяковского. Он утверждал, что теперь театр должен руководствоваться «интересами не автора, но зрителя». Предуведомляя выход «Зорь», он писал: «Современному зрителю — подай плакат, ощутимость материала в игре их поверхностей и объемов!

    В общем, и мы, и они хотим бежать из коробки театра на открытые сценические изломанные площадки <…>» (В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. 1917 – 1939. М.: Искусство, 1968. С. 13, 16).

    Полемизируя с академическими театрами, Мейерхольд требовал полного перерождения их искусства и даже был готов на «жертвы». С вызовом он говорил: «Да здравствует новый Театр РСФСР, который заставит другие театры поставить не “Мадам Анго”, не ростановскую дребедень, а другие вещи. Мы с удовольствием отдадим “Зори” Верхарна Художественному театру, и пусть они пересмотрят свой репертуар» (Там же. С. 17).

    Но знал ли он о том, что «Зори» уже побывали в Художественном театре, когда в апреле 1917 года Г. И. Чулков посылал свой перевод пьесы Станиславскому, и за этим ничего не последовало?

    Как известно, судьба Мейерхольда сложилась трагически. В 1938 году его театр был закрыт, а сам он в 1939 году арестован и расстрелян 2 февраля 1940 года.

    *Бебутов Валерий Михайлович* (1885 – 1961), режиссер. В 1912 – 1917 годах работал помощником режиссера в МХТ. Вел подробные записи репетиций К. С. Станиславского по «Селу Степанчикову» в январе-апреле 1916 года. Работал в разных коллективах, в том числе с В. Э. Мейерхольдом в Театре РСФСР Первый. [↑](#endnote-ref-52)
54. Первые «Театральные листки» были посвящены теме «О драматургии и культуре театра» («Вестник театр», 1921, № 87 – 88). Автором их кроме Мейерхольда и Бебутова был также К. Н. Державин. [↑](#endnote-ref-53)
55. Имеется в виду, что бабушка К. С. Станиславского со стороны матери была француженка — актриса Мари Варлей.

    То, что Станиславский «ученик парижской консерватории», — очевидное преувеличение. По просьбе Ф. П. Комиссаржевского Станиславский летом 1888 года мог изучать инструкции по ведению репетиций в Комеди Франсез, а также порядок организации учебного процесса в парижской консерватории. [↑](#endnote-ref-54)
56. *Федотов Александр Филиппович* (1841 – 1895), актер и режиссер Малого театра, где еще застал на сцене *С. В. Шумского* (1820 – 1878), педагог. Преподавал сценическое искусство и ставил спектакли в созданном им вместе со Станиславским Обществе искусства и литературы. [↑](#endnote-ref-55)
57. «Любовное зелье» и «Слабая струна» — переведенные с французского водевили, в которых Станиславский играл в период любительских спектаклей Алексеевского кружка. [↑](#endnote-ref-56)
58. Роль гувернера Жоржа Дорси Станиславский сыграл в 1894 году в комедии В. Дьяченко «Гувернер» на сцене Общества искусства и литературы. [↑](#endnote-ref-57)
59. Имеется в виду дом Алексеевых у Красных ворот, где Станиславский провел детские и юношеские годы. [↑](#endnote-ref-58)
60. Под псевдонимом «Станиславский» К. С. Алексеев впервые выступил 27 января 1885 года в роли Бардина в комедии В. Крылова «Лакомый кусочек». [↑](#endnote-ref-59)
61. {344} Подразумеваются учредители, пайщики и вкладчики Товарищества МХТ, среди которых имелись состоятельные люди, меценаты. [↑](#endnote-ref-60)
62. «Мейнингенство», в дурном понимании «кронековщина» — реалистическое, граничащее с натурализмом, направление искусства Театра мейнингенцев в Германии, под руководством режиссера Людвига Кронека. Увлечение этим театром Станиславский пережил в начале своего творческого пути.

    В 1905 году Станиславский пытался открыть в Москве вместе с Мейерхольдом Театр-Студию для осуществления поисков в области сценического символизма и условности. [↑](#endnote-ref-61)
63. Намеки на вмешательство С. Т. Морозова в репертуарную политику Художественного театра и обращение к А. И. Сумбатову-Южину, автору неглубоких пьес. [↑](#endnote-ref-62)
64. Под «конторой» имеется в виду Правление Товарищества МХТ, который давал спектакли в помещении театра Щукина в Каретном ряду. [↑](#endnote-ref-63)
65. Подразумевается Немирович-Данченко, занимавший по «Условию» пайщиков МХТ должность художественного директора. В его обязанности входило формирование репертуара. [↑](#endnote-ref-64)
66. Пьесы Е. Н. Чирикова «Иван Мироныч», И. Д. Сургучева «Осенние скрипки», Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах» были отнесены критикой к недостойному Художественного театра репертуару. [↑](#endnote-ref-65)
67. Левборг — роль Станиславского в пьесе Г. Ибсена «Эдда Габлер». [↑](#endnote-ref-66)
68. *Цаккони Эрмете* (1857 – 1948), итальянский актер. Увлекался анализом человеческой психики в театральном искусстве, придерживался натурализма сценических образов. Лучшей ролью Цаккони считается Освальд в «Привидениях» Ибсена.

    В разные годы гастролировал в России. [↑](#endnote-ref-67)
69. Речь идет о ролях Станиславского: Астров («Дядя Ваня»), Фамусов («Горе от ума»), Ракитин («Месяц в деревне»). [↑](#endnote-ref-68)
70. *Го Эдмон-Франсуа-Жюль* (1822 – 1901), *Коклен Бенуа-Констан* (1841 – 1909), *Жюдик (Анна Дамьен)* (1850 – 1911) — выдающиеся французские артисты. [↑](#endnote-ref-69)
71. Речь идет о сочинениях Т. Рибо «Аффективная память», «Воля в ее нормальном и болезненном состояниях», «Память в ее нормальном и болезненном состояниях», «Психология внимания», а также выписках из разных книг, которые делала для Станиславского театральный критик Л. Я. Гуревич.

    Экземпляры этих и других книг по психологии с пометками Станиславского хранятся в его архиве. [↑](#endnote-ref-70)
72. Речь идет о Первой и Второй студиях МХАТ. [↑](#endnote-ref-71)
73. Подразумевается деятельность Немировича-Данченко в созданной им Музыкальной студии МХАТ и постановка им оперетты Лекока «Дочь мадам Анго». [↑](#endnote-ref-72)
74. Имеется в виду предложенный М. Ф. Гнесиным прием чтения стихов по законам ритма и мелодии. [↑](#endnote-ref-73)
75. Речь идет о следовании теориям *Эрнста Теодора Амадея Гофмана* (1776 – 1822), немецкого писателя, композитора, художника, призывавшего к романтическому театру с чертами комедии дель арте, с актером-марионеткой. [↑](#endnote-ref-74)
76. Снова намек на поставленную Немировичем-Данченко оперетту «Дочь мадам Анго». В этом спектакле декорации М. П. Гортынской графикой линий и штриховой фактурой напоминали гравюры. По мизансцене каждый акт заканчивался живой картиной, как гравюрой.

    Вместе с тем Мейерхольд и Бебутов намекают здесь и на обстоятельства театральной политики, отвечающей предписаниям управляющей академическими театрами и директора Большого театра Е. К. Малиновской. Под ее руководством в репертуаре Большого театра продолжала сохраняться опера Делиба «Лакме», поскольку речь в ней идет об индийском народе, порабощенном английскими колонизаторами. [↑](#endnote-ref-75)
77. В это время в МХАТ готовилась постановка «Ревизора» с М. А. Чеховым в роли Хлестакова (премьера 8 октября 1921 года). [↑](#endnote-ref-76)
78. {345} Имеются в виду теории «отрицания театра» *Ю. И. Айхенвальда* (1872 – 1928), «искусства для искусства», а также их последователи. [↑](#endnote-ref-77)
79. Роль Хлестакова на премьере «Ревизора» в МХТ 18 декабря 1908 года исполнял А. Ф. Горев. [↑](#endnote-ref-78)
80. Еврейская студия «Габима» возникла в Москве в 1917 году. Первая встреча Станиславского с ее руководителем Н. Л. Цемахом состоялась 26 сентября 1917 года. В сезоне 1920/21 года Станиславский вел регулярные занятия «системой» в «Габиме» на материале пьес «Горе от ума» и «Венецианский купец».

    Из архивных материалов, приведенных В. Ивановым в книге «Русские сезоны театра “Габима”» (М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999) стали известны и другие эпизоды сотрудничества Станиславского с «Габимой», в частности, участие в защите ее прав перед руководством страны. [↑](#endnote-ref-79)
81. Под «сочетанием языков» подразумевается опыт преподавания Станиславским своей «системы» на общих занятиях для четырех студий: «Габима», Армянская, Е. Б. Вахтангова и М. А. Чехова. Первое занятие состоялось 1 октября 1920 года. [↑](#endnote-ref-80)
82. Итальянский драматург *Карло Гоцци* (1720 – 1806), противник К. Гольдони, выступал за романтический театр, условность, фантастику и сказку на сцене. Внезапно отошел от театра и прожил последние двадцать лет в уединении. [↑](#endnote-ref-81)
83. Третья студия МХАТ (1920 – 1924) вела свое начало с 1913 года, со студии Е. Б. Вахтангова. Как театр она открылась 13 ноября 1921 года постановкой «Чуда святого Антония» Метерлинка. [↑](#endnote-ref-82)
84. Проблемы ритма Станиславский понимал в свете углубления своей системы, а не замены внутренней работы актера чисто внешней тренировкой. Готовясь к занятиям в четырех студиях, он писал: «Ритм — друг и возбудитель чувства. От ритма — к чувству, и наоборот.

    Ритм легче ухватить, чем чувство, начинать с него.

    Физическое легче психологического. С него и начинать» ([Конспект, 22 уроков]. Лекции, читанные в четырех студиях: Вахтанговской, «Габиме», Чеховской и Армянской. <1920 – 1921>. КС № 677). [↑](#endnote-ref-83)
85. Речь идет о репертуаре студий МХАТ: «Эрик XIV» Стриндберга, «Принцесса Турандот» Гоцци, «Чудо святого Антония» Метерлинка и неосуществленных работах — интермедиях Сервантеса и «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина. [↑](#endnote-ref-84)
86. Имеется в виду Малый театр. [↑](#endnote-ref-85)
87. Цитируемые авторами высказывания принадлежат А. С. Пушкину. [↑](#endnote-ref-86)
88. *Эфрос Абрам Маркович* (1888 – 1954), искусствовед. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-87)
89. Опущено начало статьи, где говорится о наблюдаемом новом процессе: с увеличением значения левого искусства уменьшается «влияние художника на спектакль». Получается, «что тайна спектакля, которую нужно извлечь наружу, не в декорациях, а в чем-то другом». Поэтому театр ставит «рамки своеволию художника». [↑](#endnote-ref-88)
90. Опущена тема управления художником с целью «вовлечь его в самую сердцевину театральной работы», сделать его «художником театра», пусть «небольшим», но родным.

    В связи с этим А. М. Эфрос приводит, с одной стороны, пример расхождения с театрами Павла Кузнецова, не сумевшего пойти на «самоограничения», с другой, — опыты Камерного театра, добившегося «обуздания художника», его «сдержанности». [↑](#endnote-ref-89)
91. {346} *Симов Виктор Андреевич* (1858 – 1935), художник, график, исторический живописец. Штатный художник МХАТ с основания театра и по конец жизни с перерывом в 1912 – 1924 годах. Оформил сорок шесть спектаклей, начиная с «Царя Федора Иоанновича» (1898) и кончая «Мертвыми душами» (1932).

    Диапазоном его декорационных исканий, в которых он достигал сценической правды, был диапазон репертуара Художественного театра. Симов любил и умел воссоздать на сцене разные эпохи, изучая их вместе с режиссером и выражая их во вкусе МХТ. В театральной истории он, прежде всего, остался первым создателем чеховского настроения и простоты на театре.

    Отдаление Симова от Художественного театра было вызвано поисками Станиславским других выразительных средств, заменой павильона живописью или конструкцией. Он хотел нового решения пространства, символа, условно выраженного стиля. Для этого ему понадобились и Бенуа с Добужинским, и Егоров с Ульяновым, и Гордон Крэг.

    Вновь работать на сцене МХАТ Симов стал по возвращении театра из зарубежных гастролей. В этот период с МХАТ сотрудничали такие разные художники, как А. Я. Головин, И. М. Рабинович, В. В. Дмитриев. Станиславский выбрал Симова для своих постановок «Бронепоезд 14‑69» и «Мертвые души». В работе над Гоголем Симов был призван найти иное решение вместо отвергнутых декораций Дмитриева.

    Взгляд А. М. Эфроса на Симова как ремесленника, которым пронизана данная статья, несправедлив. Симов был уникальным явлением в Художественном театре, таким же, как и некоторые другие его деятели. Он осознавал и свое назначение, и свою роль в МХТ. Заканчивая мемуары, он писал: «Выскажу в заключение одну мысль. Если Станиславский (“Моя жизнь в искусстве”) хвалит декоратора за то, что “он умел приносить себя, как художника, в жертву общей идее постановки”, то просится — во имя справедливости — дружеская поправка или, вернее, дополнение: да, но наравне с другими членами коллектива» (В. А. Симов. «Фрагменты из воспоминаний» в кн.: *Ю. И. Нехорошев*. Декоратор Художественного театра Виктор Андреевич Симов. М.: Советский художник, 1984. С. 267). [↑](#endnote-ref-90)
92. А. М. Эфрос заведовал декорационно-художественной частью МХАТ и Музыкальной студии в 1920 – 1926 годах. [↑](#endnote-ref-91)
93. *Юон Константин Федорович* (1875 – 1958), живописец. Кроме «Ревизора» оформил в МХАТ еще один спектакль — «Егор Булычев и другие» (1934). [↑](#endnote-ref-92)
94. Премьера «Эрика XIV», поставленного Е. Б. Вахтанговым и Б. М. Сушкевичем, была 29 марта 1921 года. [↑](#endnote-ref-93)
95. В. В. Готовцев играл в «Ревизоре» Шпекина, в «Эрике XIV» — Педера Веламсона; В. Г. Серов — в «Ревизоре» Добчинского, в «Эрике XIV» — Герцога Иоанна; В. П. Ключарев — в «Ревизоре» трактирного слугу, в «Эрике XIV» — придворного; М. П. Чупров — в «Ревизоре» жандарма, в «Эрике XIV» — лакея. [↑](#endnote-ref-94)
96. *Нивинский Игнатий Игнатьевич* (1880 – 1933), художник.

    «Эрик XIV» — первая работа Нивинского в качестве театрального декоратора, представила его мастером экспрессии, функционального использования сценической площадки, современной интерпретации исторических образов. [↑](#endnote-ref-95)
97. Опущено окончание статьи об опасностях абстракционизма для левого искусства, с упоминанием неудачных работ: А. А. Экстер («Ромео и Джульетта»), декораций к «Зорям» (художник В. В. Дмитриев) и «Мистерии-буфф» (художники В. П. Киселев, А. М. Лавинский, В. Л. Храковский). [↑](#endnote-ref-96)
98. {347} *Соболев Юрий Васильевич* (1887 – 1940), театральный критик, историк театра и литературы, педагог.

    Подробнее о нем см.: МХТ в рус. театр. критике, 1898 – 1905 и 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-97)
99. *Одоевский Владимир Федорович* (1804 – 1869), прозаик, литературный и музыкальный критик, друг А. С. Пушкина. Был одним из издателей альманаха «Мнемозина», печатался в «Литературной газете» и «Современнике». [↑](#endnote-ref-98)
100. *Вахтангов Евгений Багратионович* (1883 – 1922), актер, режиссер, теоретик, театральный педагог, театральный деятель.

     В 1909 году поступил в театральную школу А. И. Адашева и по ее окончании в 1911 году был принят в МХТ. Работал одновременно в МХТ и Первой студии.

     Один из ярких учеников Станиславского, последователь Художественного театра. Целиком отдавшись делу театра, став во главе нескольких театральных студий, стал экспериментатором в области режиссуры и актерской техники.

     Критикуя «систему» Станиславского, Вахтангов предложил ряд новых методов, связанных в сценическом искусстве с достижением формы, граничащей с гротеском. Ранняя смерть стала причиной незавершенности трудов Вахтангова. [↑](#endnote-ref-99)
101. Имеется в виду пьеса Метерлинка «Чудо святого Антония». [↑](#endnote-ref-100)
102. Альнаскаров — персонаж комедии Н. И. Хмельницкого «Воздушные замки». [↑](#endnote-ref-101)
103. Речь идет о сочинении Д. С. Мережковского «Гоголь и черт» (М., 1906). [↑](#endnote-ref-102)
104. Произведение А. П. Чехова упоминается здесь в смысле болезненной психологии, раскрываемой М. А. Чеховым в некоторых сценических образах. [↑](#endnote-ref-103)
105. {348} *Коган Петр Семенович* (1872 – 1932), литературовед, критик, переводчик. В 1896 году окончил историко-филологический факультет Московского Университета. Преподавал во множестве учебных заведений, выступал с чтением лекций, профессор. Работал в Театральном отделе Наркомпроса.

     Был в равной степени специалистом по русской и западной литературе. Его труды «Очерки по истории западноевропейской литературы» и «Очерки по истории новейшей русской литературы» издавались и переиздавались в дореволюционные и советские годы.

     Коган участвовал в создании энциклопедического Словаря Брокгауза и Ефрона и Большой Советской Энциклопедии. Как литературовед находился под влиянием марксизма.

     В советское время много писал о театре. В частности, опубликовал работы на темы: «В преддверии грядущего театра» (1921), «Общественное значение МХТ» (1929), а также «Очерки по истории западноевропейского театра» (1934, посмертно). [↑](#endnote-ref-104)
106. Премьера спектакля «Принцесса Брамбилла» по Гофману состоялась 4 мая 1920 года. [↑](#endnote-ref-105)
107. *Блюм Оскар Вениаминович* (1887 – ?), философ и публицист. В начале 20‑х годов занимался театральной критикой, печатаясь в журналах «Вестник театра», «Театральная Москва», «Эрмитаж».

     Пытался работать в качестве режиссера.

     Оскар Блюм исповедовал марксизм, участвовал в политических интригах. Некоторые эпизоды его достаточно авантюрной биографии впервые воссозданы Владиславом Ивановым в статье «Превращения Тимона» («Московский наблюдатель», 1998, № 2). [↑](#endnote-ref-106)
108. На этом диспуте О. В. Блюм был «единственным оппонентом» докладчика В. И. Блюма («Театральная Москва», 1921, № 2). Он «указал, прежде всего, на то, что пьеса {349} все же имеет определенно революционный характер. Это несомненно чувствуется в противопоставлении хотя бы угнетенного элемента, в данном случае купцов (?), эксплуатир[ующим] их властям. Постановку эту он, как и В. И. Блюм, считает тоже полной ликвидацией прошлого Художественного театра, только совершенно невыдержанной. Так, например, последний выход городничего на авансцену определенно противоречит реалистическому построению пьесы» (Там же).

     В ответ В. И. Блюм сказал, «что во взглядах на постановку его оппонент вовсе не расходится с ним» (Там же). Очевидно, что диспут не состоялся, так как выступающих больше не нашлось. [↑](#endnote-ref-107)
109. В «Театральных профилях» О. Блюм писал о Чехове в «Ревизоре»: «Его Хлестаков — придурковатый гамен и акробат. Одушевленная марионетка. Но такая, которая сама прекрасно знает, что она ожила и сознательно восхищается благоприобретенной жизнью.

     Скажу яснее: в чеховском Хлестакове слишком мало непосредственности. Потому что ее нет и у актера Чехова. Мы видим клоунаду, но не можем разобрать: образ ли это или личины Хлестакова?» (Цит. по: «Московский наблюдатель», 1998, № 2). [↑](#endnote-ref-108)
110. *Лилина Мария Петровна, по мужу Алексеева* (1866 – 1943), актриса МХАТ с основания театра и по конец жизни. В «Ревизоре» играла роль Анны Андреевны. [↑](#endnote-ref-109)
111. Речь идет о постановке «Ревизора» в МХТ в 1908 году. [↑](#endnote-ref-110)
112. *Додонов Вадим*, журналист.

     В сезоне 1921/22 года — один из активных авторов нового издания: газеты группы журналистов «Экран», посвященной проблемам искусства, кино и спорта. Всего было выпущено тридцать два номера.

     Среди враждующих критических направлений того времени Додонов пытался занять уравновешенную позицию, вписывая явления отечественной творческой жизни в контекст современного мирового развития и российской истории. Он писал: «Мы живем на рубеже двух эпох, на рубеже двух культур. История повелевает нам быть двукультурными» («Экран», 1922, № 19).

     С этой точки зрения Додонов принимал лишь две сценические культуры, два театра: «классический театр» Станиславского и «театр революционных исканий» Мейерхольда (Там же).

     Однако практические достижения обоих театров и их режиссеров Додонов относил к результатам «безвременья» («Экран», 1921, № 4). Он убеждал признать: «Давайте скажем откровенно: всех нас увлекли, захватили несбыточные мечты Дон Кихота — Мейерхольда…» (Там же).

     {350} Додонов был знаком с европейским театром и американской литературой. Это позволяло ему строить некую общую перспективу. Так, сравнивая «бунт» Михаила Чехова против Станиславского с «бунтом» немецкого режиссера К.‑Х. Мартина (1888 – 1948) против М. Рейнхардта, он писал: «<…> мы ищем, а они нашли» (Там же). Додонов имел в виду постановку Мартином «Ткачей» Гауптмана — «громадный шаг вперед по пути к революционному героическому театру» (Там же). [↑](#endnote-ref-111)
113. Ошибка: рецензия П. С. Когана была помещена в № 2. [↑](#endnote-ref-112)
114. *Белинский Виссарион Григорьевич* (1810 – 1848), литературный критик. Белинский считал Хлестакова «вторым лицом комедии» (*Белинский В. Г*. Собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1976 – 1982. Т. 2. С. 222).

     «Многие почитают Хлестакова героем комедии, главным ее лицом, — писал он. — Это несправедливо. Хлестаков является в комедии не сам собою, а совершенно случайно, мимоходом, и при том не самим собою, а *ревизором*. Но кто его сделал ревизором? *страх городничего*, следовательно, он создание испуганного воображения городничего, призрак, тень его совести. Поэтому он является во втором действии и исчезает в четвертом, — и никому нет нужды знать, куда он поехал и что с ним стало: интерес зрителя сосредоточен на тех, которых страх создал этот фантом, а комедия была бы не кончена, если бы окончилась четвертым актом. Герой комедии — городничий, как представитель этого мира призраков» (Там же. С. 223).

     Позднее Белинский согласился с Гоголем, что Хлестаков — главный герой «Ревизора». Для Гоголя он был реальным образом, взятым из жизни. Объясняя его черты, он писал: «Словом, это лицо должно быть типом многого, разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадается и в натуре» (*Гоголь Н. В*. Собр. соч.: В 6 т. М.: Гос. изд‑во «Художественная литература», 1937. Т. IV. С. 466). [↑](#endnote-ref-113)
115. Скапен — персонаж комедии Мольера «Плутни Скапена». [↑](#endnote-ref-114)
116. *Давыдов В. Н*. — исполнитель роли городничего в спектакле Александринского театра (1908). [↑](#endnote-ref-115)
117. Роман Андрея Белого «Петербург» впервые публиковался в 1913 – 1914 годах. [↑](#endnote-ref-116)
118. Commedia dell’arte — итальянский театр масок, возникший в XVI веке. [↑](#endnote-ref-117)
119. Имеется в виду портрет императора Николая I. [↑](#endnote-ref-118)
120. Первый очерк был о В. Э. Мейерхольде. [↑](#endnote-ref-119)
121. Мекка — главный религиозный центр ислама, место поклонения мусульман. Здесь употребляется в переносном смысле. [↑](#endnote-ref-120)
122. *Батюшков Федор Дмитриевич* (1857 – 1920), литературный и театральный критик. {351} Придерживался академических взглядов, аполитичности и демократизма. В период с 1902 по 1906 год был редактором журнала «Мир Божий», в котором вел раздел «Театральные заметки». Однако журнал был все-таки закрыт по политическим причинам.

     Кроме статей и работ на разные темы из русской и западной литературы Батюшков писал о Художественном театре, Чехове и Горьком.

     В апреле 1917 года был назначен управляющим бывшими императорскими театрами, а в 1919 – 1920 годах сотрудничал с издательством «Всемирная литература». [↑](#endnote-ref-121)
123. *Морозов Викула Елисеевич*, владелец красильной фабрики в Никольском, основатель «Товарищества Викула Морозов и сыновья», племянник Саввы Тимофеевича Морозова, мецената и пайщика МХТ. [↑](#endnote-ref-122)
124. *Росси Эрнесто* (1827 – 1896), итальянский актер. [↑](#endnote-ref-123)
125. *Отто Брам* (1856 – 1912), немецкий режиссер. [↑](#endnote-ref-124)
126. *Макс Рейнхардт* (1873 – 1943), немецкий режиссер. [↑](#endnote-ref-125)
127. *Леопольд Йеснер* (1878 – 1945), немецкий режиссер. [↑](#endnote-ref-126)
128. *Андре Антуан* (1858 – 1943), французский режиссер. [↑](#endnote-ref-127)
129. Здесь О. В. Блюм допускает ряд ошибок. Режиссерами спектакля «Юлий Цезарь» были Вл. И. Немирович-Данченко и Г. С. Бурджалов. Режиссерский план постановки был написан Немировичем-Данченко, который вместе с художником В. А. Симовым с 31 мая по 29 июня 1903 года путешествовал по историческим местам Италии.

     К. С. Станиславский исполнял в «Юлии Цезаре» роль Брута. [↑](#endnote-ref-128)
130. О. В. Блюм снова ошибается. Оперетта Ш. Лекока «Дочь мадам Анго» была поставлена Вл. И. Немировичем-Данченко (режиссер В. В. Лужский) 16 мая 1920 года в созданной им при МХТ «Комической опере» (Музыкальная студия). Станиславский не имел ни к постановке, ни к студии ни малейшего отношения. [↑](#endnote-ref-129)
131. Речь идет о роли Астрова в «Дяде Ване». [↑](#endnote-ref-130)
132. *Ярошенко Николай Александрович* (1846 – 1898), художник, мастер жанровой живописи. [↑](#endnote-ref-131)
133. {352} *Аксенов Иван Александрович* (1884 – 1935), поэт, переводчик, литературный и художественный критик.

     По образованию — военный: выпускник кадетского корпуса и Николаевского военно-инженерного училища в Москве. Занятия литературой сочетал с армейской службой, сначала в царской, а после 1917 года в Красной Армии.

     «В жизни Ивана Александровича попеременно различные искусства играли доминирующую роль. Первоначально это была живопись, и первым печатным выступлением его была статья в сборнике “Бубнового валета” в 1912 году, где он сразу и на всю жизнь заявил себя горячим поклонником Кончаловского. Потом это были стихи, которые он писал всю жизнь. Музыка, театра, кино также были ему близки и дороги.

     Эта разносторонность Аксенова касалась не только искусства, — он преподавал математику на Днепрострое, писал брошюры, посвященные вопросам хлебопечения, сотрудничал в журналах, трактующих вопросы электросварки. Он знал языки: французский, английский, немецкий, итальянский, польский» (С. Г. Аксенова <Мар> в кн.: *Аксенов И. А*. Шекспир. Статьи. Ч. I. М.: Гос. изд‑во «Художественная литература», 1937. С. 4).

     Разделял радикальные новаторские взгляды своего времени на литературу и искусство. Сблизился с В. Э. Мейерхольдом, будучи его сотрудником в ряде творческих начинаний. Поддерживал выступлениями на диспутах, в частности, о реформе Большого театра. Был ректором Государственных высших театральных мастерских, руководимых Мейерхольдом.

     Аксенов написал сценарий массового действа «Борьба и победа» (неосуществленный проект мейерхольдовской постановки на Ходынском поле). В переводе Аксенова на сцене Театра им. Мейерхольда была поставлена пьеса Ф. Кроммелинка «Великодушный рогоносец».

     Отдельную сферу знаний и деятельности Аксенова представляли английская литература и драматургия. Ему принадлежит труд «Елизаветинцы», выпущенный в 1916 году к 300‑летию со дня смерти Шекспира. Второй том этого издания вышел в 1938 году (посмертно). Также им составлен двухтомник «Драматические произведения Б. Джонсона» (1931 – 1938).

     {353} С конца 20‑х годов преимущественно работал в области шекспироведения: Гамлет и другие опыты. М.: «Федерация». 1930; Шекспир. Статьи. Ч. I. 1937. [↑](#endnote-ref-132)
134. *Кончаловский Петр Петрович* (1876 – 1956), художник, один из представителей новейших течений живописи середины 10 – 20‑х годов. [↑](#endnote-ref-133)
135. Опера В. Моцарта «Дон Жуан» в декорациях П. П. Кончаловского была поставлена в Оперном театра Зимина в 1913 году. [↑](#endnote-ref-134)
136. *Зимин Сергей Иванович* (1875 – 1942), промышленник, меценат, театральный деятель, основатель частного оперного театра в Москве (1904). Поддерживал прогрессивные течения в оперном искусстве, преобразования, касающиеся репертуара, состава труппы, художественного оформления постановок. [↑](#endnote-ref-135)
137. Речь идет о пьесе Д. П. Смолина «Товарищ Хлестаков», поставленной в 1921 году в Театре Масткомдрама. [↑](#endnote-ref-136)
138. О. В. Бакланова — первая исполнительница роли Периколы в спектакле Музыкальной студии МХАТ. [↑](#endnote-ref-137)
139. В. В. Лужский исполнял роль Вице-короля. [↑](#endnote-ref-138)
140. Вл. И. Немирович-Данченко исходил из наличия в структуре оперетты Оффенбаха «различных театральных систем»: итальянской комедии масок и испанского театра с его «мелодраматическими ситуациями и острыми поворотами фабулы» (Режиссерские материалы к комической опере Ж. Оффенбаха «Перикола», Н‑Д № 175). Он объединил данные признаки: «При постановке “Периколы” эти принципы были: гротеск и гиперболика, буфф и мелодрама, условные трактовки хора и lazzi некоторых персонажей» (Там же). [↑](#endnote-ref-139)
141. Статья написана летом после премьеры — примечание редакции, касающееся обстоятельства выпуска спектакля в завершение сезона 1922/23 года. [↑](#footnote-ref-4)
142. *Литовский Осаф Семенович* (1892 – 1971), театральный деятель. В 1930 – 1937 годах занимал влиятельную должность председателя Главреперткома, главного учреждения театральной цензуры.

     Литовский разделял задачи партии и правительства в области строительства советского театра. В статье «Культура и искусство. Театр сегодня» он упрекал руководство страны в слабом проведении театральной политики: «Театр — это самое уязвимое место нашего идеологического фронта» («Известия», 1922, 10 сентября). «Наш русский театр, — заключал он, — всегда отличался большим количеством традиций. И то, что мы теперь от него хотим, то немногое, что мы от него требуем, — это присоединить к своим многочисленным традициям традицию революционную» (Там же).

     С именем Литовского как редактора и театрального критика связана деятельность журналов «Театр и драматургия», «Советский театр», «Рабочий и искусство». Выступал он и в центральных газетах: «Правда», «Известия», «Советское искусство».

     Автор нескольких пьес на современные и исторические темы. Оставил две книги мемуаров: «Так и было. Очерки. Воспоминания. Встречи» (1958), «Глазами современника. Заметки прошлых лет» (1963). [↑](#endnote-ref-140)
143. Газета «Голос России» издавалась на русском языке в Берлине. [↑](#endnote-ref-141)
144. *Горбунов Иван Федорович* (1831 – 1896), актер, рассказчик-импровизатор. [↑](#endnote-ref-142)
145. Курфюрстендам — одна из главных улиц Берлина. [↑](#endnote-ref-143)
146. {354} «Архангел Михаил» — пьеса *Н. Н. Бромлей* (1884 – 1966), актрисы и режиссера Первой студии, поставленная там в 1922 году. [↑](#endnote-ref-144)
147. Подразумевается М. А. Чехов в ролях Калеба («Сверчок на печи»), Эрика XIV, мастера Пьера («Архангел Михаил»). [↑](#endnote-ref-145)
148. Речь идет о неудавшемся сотрудничестве К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда по созданию Театра-Студии (1905). [↑](#endnote-ref-146)
149. *Болеславский (Стржезницкий) Ричард Валентинович* (1887 – 1937), актер и режиссер, последователь «системы» Станиславского. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-147)
150. В монографии «“Сверчок на печи”. Инсценированный рассказ Ч. Диккенса. Студия Художественного театра» (Пб.: Изд. А. Э. Когана, 1918. С. 16) Н. Е. Эфрос пишет, что просмотр проходил «в одной из комнат синематографа “Люкс” на Тверской» 15 января 1913 года (по ст. ст.). См. также примеч. 1 к статье 11 сезона 1923/1924 года [В электронной версии — [235](#_Tosh0005075)]. [↑](#endnote-ref-148)
151. В «Гибели “Надежды”» Гейерманса М. А. Чехов играл Кобуса. [↑](#endnote-ref-149)
152. Упомянутая Эфросом пьеса Гауптмана «Микаэль Крамер» была поставлена в МХТ в 1901 году. [↑](#endnote-ref-150)
153. *Сушкевич Борис Михайлович* (1885 – 1974), артист, режиссер и педагог. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-151)
154. *Сулержицкий Леопольд Антонович* (1872 – 1916), режиссер, один из наставников и вдохновителей Первой студии. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-152)
155. *Херсонский Хрисанф Николаевич* (1897 – 1968), театровед, театральный критик. Печататься начал в 1917 году.

     Несмотря на то, что в 1922 – 1923 годах Херсонский был студентом Государственных высших театральных мастерских, он не стал всецело последователем преподававшего там Мейерхольда. Истинным новатором современной сцены Херсонский считал Е. Б. Вахтангова, творчеству которого посвятил две книги: «Вахтангов» (1940, 1963) и «Беседы о Вахтангове» (1940).

     Написал монографию «Борис Щукин. Путь актера» (1954). [↑](#endnote-ref-153)
156. Юбилейный спектакль в Художественном театре был составлен из отдельных актов «Эрика XIV», «Двенадцатой ночи» и «Гибели “Надежды”» («Известия», 1923, 29 января). Указанные роли исполнял М. Чехов. [↑](#endnote-ref-154)
157. {355} *Бескин Эммануил Мартынович* (1877 – 1940), театральный критик, руководитель ряда периодических изданий о театре и искусстве. Подробнее см. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-155)
158. Э. М. Бескин ссылается на интервью, взятое им у Вл. И. Немировича-Данченко и опубликованное в «Известиях» 5 декабря 1922 года. [↑](#endnote-ref-156)
159. М. Н. Германова не принимала участия в гастролях МХАТ по Европе и Америке в 1922 – 1924 годах. [↑](#endnote-ref-157)
160. Приведена с небольшими сокращениями цитата из рецензии Евг. А. Зноско-Боровского («Последние новости», Париж, 1922, 15 декабря). [↑](#endnote-ref-158)
161. *Массалитинов Николай Осипович* (1880 – 1961) и *Германова Мария Николаевна* (1884 – 1940) играли на сцене МХТ по сезон 1918/19 года.

     Став в 1919 году участниками гастролей Качаловской группы, они оказались в Европе. В 1922 году после распада Качаловской группы остались работать за рубежом, образовали Пражскую группу, пытаясь сохранить марку МХТ, против чего в Художественном театре возражали.

     В дальнейшем их творческие пути разошлись. [↑](#endnote-ref-159)
162. Премьера спектакля «Герой» Джона Мидлтона Синга состоялась 17 января 1923 года. [↑](#endnote-ref-160)
163. Художниками спектакля были А. А. Радаков и М. В. Либаков. [↑](#endnote-ref-161)
164. «Союз художников» — вероятно, имеется в виду объединение «Союз русских художников» (1903 – 1923), весенняя выставка которого происходила в Москве в 1923 году. [↑](#endnote-ref-162)
165. Опущен фрагмент статьи, посвященный рецензированию спектакля по пьесе «Газ» Г. Кайзера «Объединения работников сцены “Театр”». [↑](#endnote-ref-163)
166. Подразумеваются составившие репертуар Второй студии МХТ пьесы З. Н. Гиппиус «Зеленое кольцо» (1916), «Младость» Л. Н. Андреева (1918), «Узор из роз» Ф. К. Сологуба (1920). [↑](#endnote-ref-164)
167. Премьера «Разбойников» Шиллера во Второй студии состоялась 6 марта 1923 года. [↑](#endnote-ref-165)
168. Речь идет о драмах Ф. Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» и «Дон Карлос». [↑](#endnote-ref-166)
169. *Антокольский Павел Григорьевич* (1896 – 1978), поэт, прозаик, драматург, переводчик, театральный деятель.

     Ученик Е. Б. Вахтангова по Мансуровской студии. Тему театра отразил в стихотворных образах. Отнесен критиками к поэтам интеллектуального склада. [↑](#endnote-ref-167)
170. *Прудкин Марк Исаакович* (1898 – 1994), актер.

     В 1918 году поступил во Вторую студию и вместе с ее составом перешел в 1924 году в труппу МХАТ, где проработал до конца жизни.

     {356} Принадлежал к ведущим актерам советского поколения Художественного театра. Диапазон его ролей простирался от более или менее удающихся ему героев (Чацкий в «Горе от ума», Шервинский в «Днях Турбиных», Фигаро в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро», Вронский в «Анне Карениной») до раскрываемых с истинным блеском мастерства разноликих фигур вроде Незеласова в «Бронепоезде 14‑69», Мехти в «Глубокой разведке», Федора Павловича в «Братьях Карамазовых», Хмелика в «Соло для часов с боем», Шабельского в «Иванове». [↑](#endnote-ref-168)
171. *Баталов Николай Петрович* (1899 – 1937), актер. Во Второй студии работал с 1916 по 1924 год, затем по конец жизни — в МХАТ. Создавал характерные образы, из которых особенно удачны были Фигаро («Безумный день, или Женитьба Фигаро») и Васька-Окорок («Бронепоезд 14‑69»). Снимался в ролях современных героев в кинофильмах «Мать» (Павел Власов), «Путевка в жизнь» (начальник трудовой коммуны Сергеев).

     Ранняя смерть оборвала его творческий путь. [↑](#endnote-ref-169)
172. *Молчанова Раиса Николаевна* (1897 – 1980), актриса Второй студии и МХАТ. Со сцены ушла в 1955 году. [↑](#endnote-ref-170)
173. Роль отца Максимилиана фон Моора исполнял В. П. Истрин. [↑](#endnote-ref-171)
174. Декорации спектакля «Разбойники» принадлежали художнику В. М. Юстицкому. [↑](#endnote-ref-172)
175. *Эрманс Виктор Константинович* (1888 – 1958), журналист и театральный критик. Печататься начал в 1908 году. Сотрудничал во множестве периодических изданий по вопросам искусства и театра. Заведовал редакцией газеты «Советская культура». [↑](#endnote-ref-173)
176. Постановка «Разбойников» в Малом театре в это время осуществлена не была. Спектакль появился в 1929 году с Карлом — А. А. Остужевым. [↑](#endnote-ref-174)
177. Речь идет о произведениях и персонажах Максима Горького: «О чиже, который лгал, и о дятле — любителе истины» (1892 – 1894), пьесе «На дне» (1902) и одной из «Сказок об Италии» (1911 – 1913). [↑](#endnote-ref-175)
178. Речь идет о работах В. Г. Шершеневича в Опытно-героическом театре над спектаклем «Эдип-царь» Софокла, В. М. Бебутова в Театре «Романеск» над постановками «Нельской башни» и «Графа Монте-Кристо» А. Дюма, И. А. Аксенова в Театре им. Мейерхольда над переводом пьесы Кроммелинка «Великодушный рогоносец». [↑](#endnote-ref-176)
179. *Вагнер Рихард* (1813 – 1883), немецкий композитор. [↑](#endnote-ref-177)
180. Имеются в виду подражатели братьям *Адельгеймам — Роберту Львовичу* (1860 – 1934) и *Рафаилу Львовичу* (1861 – 1938) — актерам, гастролировавшим по России со спектаклями классического репертуара, исполняемыми в приподнятых тонах. [↑](#endnote-ref-178)
181. *Судаков Илья Яковлевич* (1890 – 1969), актер и режиссер. Участник Второй студии с ее основания (1916), работал в МХАТ с 1924 года. В 1937 году перешел в Малый театра, где был художественным руководителем по 1944 год. Преподавал в ГИТИСе.

     В 20 – 30‑е годы Судаков занимал разные административные должности во МХАТ, в том числе был членом Репертуарно-художественной коллегии и Управления МХАТ (в просторечии «шестерки»). Эти руководящие органы занимали во внутренней жизни театра большое место.

     Будучи представителем молодого поколения, влившегося в ряды Художественного театра после революции, Судаков пытался ускорить процесс приобщения театра к современности, {357} поверхностно привнося веяния новой жизни на сцену, что нередко создавало конфликтные ситуации.

     Под художественным руководством К. С. Станиславского Судаков осуществил постановку «Дней Турбиных» М. Булгакова и «Бронепоезда 14‑69» Вс. Иванова. С Вл. И. Немировичем-Данченко он работал над «Блокадой» Вс. Иванова, «Воскресением» по Л. Н. Толстому, «Грозой» А. Н. Островского, «Любовью Яровой» К. А. Тренева. Это были спектакли, оставшиеся в истории МХАТ.

     Свое место в мхатовском репертуаре заняли собственные спектакли Судакова: «Страх» А. Афиногенова и «Платон Кречет» А. Корнейчука. Последний стал спектаклем-долгожителем, был сыгран 520 раз. [↑](#endnote-ref-179)
182. *Азарин (Мессерер) Азарий Михайлович* (1897 – 1937), актер. Наибольшую известность как мастер тонкой комедийности получил в спектаклях МХАТ Второго, где работал с 1925 по 1936 год: Левша («Блоха» по Н. Лескову), Тарелкин («Дело» А. В. Сухово-Кобылина). [↑](#endnote-ref-180)
183. Якуловский конструктивизм — имеется в виду Якулов Георгий Богданович (1884 – 1928), живописец и театральный художник. В Камерном театре оформил спектакли «Принцесса Брамбилла», «Жирофле-Жирофля» и другие. [↑](#endnote-ref-181)
184. *Марголин Самуил Акимович* (1893 – 1953), театральный критик, режиссер, автор монографий о театре тридцатых годов «Первый рабочий театр Пролеткульта», «Художник за 15 лет».

     Будучи по художественным вкусам и пристрастиям последователем Вахтангова и сторонником Мейерхольда, Марголин заинтересованно участвовал в театральных процессах времени. Его рецензии, статьи, выступления на диспутах по конкретным поводам были вместе с тем откликами на общие жгучие проблемы.

     Наблюдая театральный бум, охвативший Россию начала 20‑х годов, «несметные легионы театров, театральных студий, кружков, школ», он указал на пошлость этого явления, которое несло на сцену безликость. «Штамп — единственный самодержец, неограниченный властелин, монарх, бесконтрольно управляющий», — писал он («Экран», 1921, № 6).

     Марголин понимал естественную ответную реакцию на это: «Вольные мастера театра бежали из страны, одержимой “театральностью”, в скит.

     В своем затворничестве они отряхивают от себя всю суету сует театра и, замыкаясь в себя, под отдаленный гул быта, но из своей тиши вслушиваясь в жизнь, ищут утерянный лик русского театра.

     Разве в театре, не в скиту работают сегодня Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд? И разве каждый из них — этих трех единственных подлинных мастеров театра — не углубился в свой отдельный, в свой обособленный скит?» (Там же).

     В «скитах» Марголин находил «фантастический энтузиазм исканий театра, чующего современность» (Там же). Он надеялся, что в конце концов эти скрытые пока усилия уничтожат распространившийся безликий театр и предъявят театр новый, «как милое чудо взволнованной земли» (Там же). [↑](#endnote-ref-182)
185. {358} *Рабинович Исаак Моисеевич* (1894 – 1961), театральный художник.

     Оформлял экспериментальные постановки режиссеров разных направлений: К. А. Марджанова, Е. Б. Вахтангова, Вл. И. Немировича-Данченко.

     Немировичем-Данченко был впервые приглашен для работы над «Лизистратой» Аристофана в Музыкальную студию МХАТ. Сотрудничество продолжилось при постановке «Карменситы и солдата» по опере Бизе.

     В Художественном театре Рабинович создал декорации к «Растратчикам» В. Катаева (1928), «Блокаде» Вс. Иванова (1929), «Грозе» А. Н. Островского (1934). Критика всякий раз отмечала остроту формы и неожиданность решения сценического пространства этих постановок.

     Рабинович участвовал в неосуществленной работе Немировича-Данченко и С. Э. Радлова над пушкинским «Борисом Годуновым» (1936). [↑](#endnote-ref-183)
186. Публичная генеральная репетиция «Принцессы Турандот» в постановке Е. Б. Вахтангова состоялась 27 февраля 1922 года. [↑](#endnote-ref-184)
187. Пантеизм — философское учение, отождествляющее бога и мир. [↑](#endnote-ref-185)
188. В 1923 году «Укрощение строптивой» Шекспира было поставлено В. С. Смышляевым в Первой студии МХАТ (4 апреля). «Доходное место» Островского — В. Э. Мейерхольдом в Театре Революции (15 мая), «На всякого мудреца довольно простоты» Островского — С. М. Эйзенштейном в Первом рабочем театре Пролеткульта (22 апреля). [↑](#endnote-ref-186)
189. *Бенуа А. Н*. (1870 – 1960), *Бакст Л. С*. (1866 – 1924), *Сапунов Н. Н*. (1880 – 1912) — художники круга «Мира искусства». [↑](#endnote-ref-187)
190. *Смолин Дмитрий Петрович* (1891 – 1955), драматург, автор перевода комедии Аристофана «Лизистрата». [↑](#endnote-ref-188)
191. *Глиэр Рейнгольд Морицевич* (1875 – 1956), композитор, дирижер, автор музыки к «Лизистрате». [↑](#endnote-ref-189)
192. В редакции текста пьесы Аристофана, сделанной Музыкальной студией, мужем Лизистраты был Кинезий, роль которого исполнял П. С. Саратовский. [↑](#endnote-ref-190)
193. *Баратов Леонид Васильевич* (1895 – 1964), актер, режиссер, педагог.

     Сценическую деятельность начал в студии Вахтангова в 1918 году. Работал во Второй студии МХАТ, а с 1923 по 1931‑й — в Музыкальной студии МХАТ (затем Музыкальный театра им. Немировича-Данченко).

     Известны оперные постановки Л. В. Баратова в Большом театре, в театрах оперы и балета Свердловска и Ленинграда. С 1950 года главный режиссер Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко.

     В «Лизистрате» исполнял роль Пробулоса. [↑](#endnote-ref-191)
194. *Бухарин Николай Иванович* (1888 – 1938), советский партийный и государственный деятель, автор трудов по философии и политэкономии. [↑](#endnote-ref-192)
195. *Гаузенштейн Вильгельм* (1882 – ?), немецкий художественный критик. В искусствоведении, истории и социологии придерживался марксизма. Автор книг: «Искусство и общество», «Об экспрессионизме в живописи» и другие. [↑](#endnote-ref-193)
196. Речь идет об учащихся «комвузов». Партийных работников для различных сфер деятельности готовили: Коммунистический университет трудящихся Востока имени Сталина (1921) и Коммунистический университет имени Свердлова (1919). [↑](#endnote-ref-194)
197. {359} Имеется в виду «Вольная мастерская Вс. Мейерхольда при Государственных высших театральных мастерских», открывшаяся осенью 1921 года. [↑](#endnote-ref-195)
198. «Король Лир» Шекспира был поставлен Б. М. Сушкевичем в Первой студии 23 мая 1923 года. [↑](#endnote-ref-196)
199. «Земля дыбом» М. Мартине (перевод С. Городецкого, переработка С. Третьякова) — спектакль Театра Вс. Мейерхольда, поставленный в 1923 году. [↑](#endnote-ref-197)
200. {360} *Геронский Геннадий Исаевич*, музыковед, литературовед, театровед, журналист и театральный критик.

     В двадцатые годы принадлежал к группе журналистов — сотрудников газеты «Экран». Писал там не только о драматическом театре, но и о балете и эстраде. Критиковал Большой театр за штампы в постановках. Поддерживал пример обновления «Щелкунчика» в Новом театре. В статье «Театр меж столиков» выступал против модного явления «театрализации кафе», открытых при театрах, например, кафе «Эксцентрион» Камерного театра и «Хромой Джо» у К. А. Марджанова.

     «… Отношение к зарубежным художественникам, продолжение “Лизистраты”, цепь “Турандот” — “Лизистрата”, “камерный” уклон МХАТ — темы, сильно волнующие театральную публику», — писал Геронский о злободневных проблемах Художественного театра (Письмо Геронского Г. И. к Вл. И. Немировичу-Данченко от 24 сентября 1923 года, Н‑Д № 6768).

     Рассматривая направления драматической сцены, Геронский предсказывал творческую судьбу Второй студии в рецензии на ее спектакль «Сказка об Иване-дураке и его братьях» по Л. Н. Толстому: «… Это прекрасный образец постоянства “отцовского” влияния. Если 3‑я студия делает все, чтобы доказать, что она помещается на Арбате, далеко от Камергерского переулка, то 2‑я остается ему верной. Ведь она всего в двух шагах от театра-родоначальника» («Экран», 1922, № 27). Воссоединение Второй студии с МХАТ произошло в 1924 году.

     Геронский работал в должности редактора театрального отдела газеты «Трудовая копейка», был сотрудником журнала «Огонек». В 1927 году он выпустил монографию «Алиса Коонен» (М.‑Л.: Кинопечать). [↑](#endnote-ref-198)
201. Речь идет о спектакле «Женщины в народном собрании» («Лизистрата») Аристофана, поставленном В. Г. Сахновским на сцене Театра имени В. Ф. Комиссаржевской в Москве в сезоне 1923/24 года.

     «Вполне занимательна, — писал П. А. Марков, — была постановка Аристофана, в которой режиссер Сахновский пытался приблизиться к резкой современной сатире и пародии. Колеблясь между легкостью и серьезностью, имея дело с неудачной переработкой Аристофана, постановщик остановился на полдороге между сатирой и опереттой. {361} Может быть, при всем остроумии режиссера конечная причина неудачи лежала в самой попытке сделать из Аристофана современную сатиру, для которой он не дает достаточно материала и заранее обрекает на мимолетную злободневность, и еще в самих особенностях режиссерского таланта Сахновского» («Печать и революция», 1924, № 4). [↑](#endnote-ref-199)
202. Очевидно, имеется в виду беседа Вл. И. Немировича-Данченко с Э. М. Бескиным («Известия», 5 декабря 1922), в которой он говорил о задачах МХАТ в современном художественном направлении, то есть частичной «смене вех». [↑](#endnote-ref-200)
203. Намек на продолжающиеся зарубежные гастроли МХАТ. [↑](#endnote-ref-201)
204. К. С. Станиславский в интересах развития своей системы изучал принципы ритмической гимнастики *Эмиля Жак-Далькроза* (1865 – 1950) и пластических танцев *Айседоры Дункан* (1878 – 1927).

     В сезоне 1911/12 года репетиции в Художественном театре начинались с занятий гимнастикой по методу Далькроза. Сам Далькроз продемонстрировал в МХТ учениц своей школы 22 января 1912 года. [↑](#endnote-ref-202)
205. *Левидов Михаил Юльевич* (1892 – 1942), журналист, критик, писатель.

     По убеждениям — «лефовец», печатался в журнале левого фронта «Леф» (1923 – 1925), «вел кампанию за “организованное упрощение культуры”» (*Берберова Н*. Курсив мой. — М.: «Согласие». 1996. С. 668). Помещал свои статьи под рубрикой «Простые истины» в газете «Трудовая копейка».

     В театре поддерживал «оригинальную и необычайно смелую идею Мейерхольда, комбинирующую условный реализм — шекспировский театр XVI столетия с острым гротеском XX века» («Трудовая копейка», 1923, 10 ноября). Одобрял у Мейерхольда «Озеро Люль» и «Свадьбу Кречинского», однако осуждал его за «мистицизм», с каким трактован и поставлен «Ревизор».

     Левидов стоял на своих позициях достаточно независимо, не идя на компромиссы. За что подвергся «проработке» в марте 1935 года на Втором пленуме правления Союза советских писателей. Неприемлемым был объявлен его критический метод — отрицание драматургии И. К. Микитенко, а также деятельности МХАТ: «Можно допустить, что Левидов не разделяет творческую программу МХАТа и ему ближе Мейерхольд или Таиров. Но значит ли это, что он должен иметь право не замечать положительных сторон МХАТа, положительных тенденций в развитии этого организма, что ему позволено отрицать вообще значение МХАТа?.. <…>

     И взгляды, и вкусы Левидова никак не соответствуют подлинному типу советского критика, и именно исходя из интересов борьбы за советскую критику, резко выступали против Левидова Беспалов, Афиногенов и ряд товарищей, имевших слово в прениях» («Литературный Ленинград», 14 марта 1935).

     Н. Н. Беспалов, влиятельный деятель руководства искусством, предложил Левидову «продумать основной вопрос — чем отличается буржуазный критик от советского критика, критика — марксиста-ленинца» (Там же).

     В 1939 году М. Ю. Левидов был арестован.

     Среди трудов литературоведения не утратила своего значения его книга «Путешествие в некоторые отдаленные страны. Мысли и чувства Джонатана Свифта» (1939, переиздание 1964). [↑](#endnote-ref-203)
206. {362} *Таиров Александр Яковлевич* (1885 – 1950), режиссер, основатель Камерного театра. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-204)
207. *Кугель Александр Рафаилович* (1864 – 1928), театральный критик, издатель. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-205)
208. В свою очередь встреча с А. Р. Кугелем — давнишним критиком искусства МХТ, порадовала и Немировича-Данченко. На «общем тоне — исключительного успеха» или «ничтожной брани» рецензентов он выделил эту статью Кугеля: «Тут же любопытная статья Кугеля. Жив курилка. Мне приятно, что он пишет… Все, как прежде… Актеров нет. Диониса нет… Это в “Лизистрате”-то нет Диониса!.. Но в общем статья хвалебная, — правда, с сильным чувством “завистливого сокрушения”…» (Письма‑4. Т. 3. С. 38). [↑](#endnote-ref-206)
209. *Арбенин (Гильдебрандт) Николай Федорович* (1863 – 1906), актер, исполнитель героических и характерных ролей. Работал в императорских Малом и Александринском театрах. Занимался театральной критикой, выбирая темами своих работ западноевропейский театр. [↑](#endnote-ref-207)
210. Пелопонесские войны велись в 431 – 404 годах до н. э. между Пелопонесским союзом и Афинской морской державой. [↑](#endnote-ref-208)
211. *Перикл* (ок. 495 – 429 до н. э.), афинский государственный деятель. [↑](#endnote-ref-209)
212. *Фукидид* (471 или 460 – 396 до н. э.), афинский историк, автор неоконченного труда «История Пелопонесской войны». [↑](#endnote-ref-210)
213. Речь идет о спектакле «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Веги, поставленном в 1919 году К. А. Марджановым в Театре бывшем «Соловцов». [↑](#endnote-ref-211)
214. «Леф» — литературно-художественное объединение «Левый фронт искусств», существовавшее в 1922 – 1929 годах. По 1928 год главой его был В. В. Маяковский.

     В «Программе. За что борется Леф?» говорится: «В работе над укреплением завоеваний Октябрьской революции, укрепляя левое искусство, Леф будет агитировать искусство идеями коммуны, открывая искусству дорогу в завтра» (Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: ЗАО Издательский дом «XXI век — Согласие», 2000. С. 376 – 377). [↑](#endnote-ref-212)
215. Первой исполнительницей роли Лизистраты была О. В. Бакланова. [↑](#endnote-ref-213)
216. Первым исполнителем роли мужа, Кинезия, был *Петр Саввич Саратовский* (1890 – 1964), артист оперы, сотрудник Музыкальной студии с 1920 года. [↑](#endnote-ref-214)
217. Вероятно, Кугель имел в виду Л. В. Баратова, игравшего Пробулоса, который напомнил ему Б. В. Щукина в роли Тартальи. Характерной чертой этой маски в спектакле «Принцесса Турандот» Щукин сделал заикание. [↑](#endnote-ref-215)
218. *Бергсон Анри* (1859 – 1941), французский философ, лауреат Нобелевской премии. [↑](#endnote-ref-216)
219. {363} *Марков Павел Александрович* (1897 – 1980), театральный критик, режиссер, педагог, профессор.

     Один из ближайших к Художественному театру критиков советского периода. Не только разделял творческие идеи Станиславского и Немировича-Данченко, положенные в основу искусства МХТ, но и участвовал в работе театра практически.

     В 1925 году поступил в штат МХАТ в качестве председателя Репертуарно-Художественной коллегии. С 1927 года — заведующий Литературной частью МХАТ, член Художественного совета. Продолжая быть завлитом по 1948 год, входил в ряд руководящих органов театра. С 1928 года — член Управления МХАТ, состоящего из шести лиц (кроме Маркова входили Н. П. Баталов, Ю. А. Завадский, М. И. Прудкин, И. Я. Судаков, Н. П. Хмелев). В 1929 – 1930 годах входил в состав Совещания при дирекции МХАТ.

     В 1948 году Марков ушел из штата работников МХАТ, оставаясь членом Литературного совета и редколлегии издания «Ежегодников МХАТ». Вернулся в 1955 году и работал в качестве заведующего Художественной частью по 1959 год.

     С 1931 по 1949 год Марков работал в Музыкальном театре, который возглавлял после смерти Вл. И. Немировича-Данченко, поставил там ряд оперных спектаклей.

     С 1952 по 1955 год работал в Малом театре, где также занимался режиссурой.

     В Художественном театре был одним из режиссеров спектаклей «Золотая карета» Л. М. Леонова (1957) и «Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому (1960).

     В биографии Маркова этот список пополняется рядом административных и общественных учреждений искусства и театра, в которых он работал с 1918 года и по конец жизни. Главные же силы он отдавал воспитанию театральной смены, будучи с 1939 года преподавателем театроведческого факультета ГИТИСа.

     Марков — продолжатель традиционной русской театральной критики на страницах советской печати, начиная с журналов «Вестник театров», «Красная новь», «Печать и революция», газет «Правда», «Известия» и кончая журналом «Театр» и газетой «Советская культура». Многочисленные статьи, рецензии, актерские и режиссерские портреты вошли в состав четырехтомного собрания его сочинений (1974 – 1977). Марковым изданы две монографии о Музыкальном театре Вл. И. Немировича-Данченко, написаны: «В Художественном театре. Книга завлита» (1976) и «Книга воспоминаний» (вышла в 1983 году посмертно).

     Выстраивая исторический экскурс развития и смены театральных направлений, Марков ставил острые вопросы современности двадцатых годов в книге «Новейшие театральные течения. (1898 – 1923). Опыт популярного изложения» (1924). Там же он предсказывал цели и пути дальнейшего движения сценического искусства: «Этот новый или наш современный театр в особенности крепко и горячо ждет не только очищения и укрепления внутреннего и внешнего актерского мастерства, ждет нового драматурга, который поможет новому театру оформить и выразить словесно и реально то, что заронило в театр прошедшее бурное театральное двадцатипятилетие и ту внутреннюю правду, которая была рождена революционными днями» (С. 65).

     Этим же целям Марков служил сам и как практик, и как теоретик и критик. Известны его заслуги по привлечению в театр писателей 20 – 30‑х годов, ставших благодаря ему драматургами. Известно его внимательное исследование актерского мастерства в книге «Театральные портреты. Сборник статей» (1939).

     Марков — главный редактор 2 – 5 томов «Театральной энциклопедии», выходившей в Москве в 60‑е годы. [↑](#endnote-ref-217)
220. {364} *Тальников (Шпитальников) Давид Лазаревич* (1882 – 1961), литературовед, театровед, критик.

     С 1904 года печатался в дореволюционных журналах: «Вестник Европы», «Русское богатство» и др. В советской прессе выступал в журналах «Современный театр», «Театр» и в разных изданиях периодической печати. Участвовал в ряде сборников, посвященных проблемам театра.

     Тальников не принимал сценических теорий Мейерхольда, критиковал его постановки, например, возмущался «Ревизором», написав книгу «Новая ревизия “Ревизора”» (1927).

     Вместе с тем он критиковал Художественный театр за бытовизм его направления. Он рецензировал многие постановки МХАТ 30‑х годов и состоял в переписке с Вл. И. Немировичем-Данченко (подробнее об этом см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. С. 603 – 605). [↑](#endnote-ref-218)
221. Именуемый автором «новым», Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, возрожденный по инициативе В. Г. Сахновского, существовал в Москве в 1924 – 1925 годах. [↑](#endnote-ref-219)
222. *Керзон Джордж Натаниел* (1859 – 1925), министр иностранных дел Великобритании в 1919 – 1924 годах. Один из организаторов антисоветской интервенции. [↑](#endnote-ref-220)
223. *Мандельштам Осип Эмильевич* (1891 – 1938), поэт.

     Творческое сотрудничество Мандельштама с Художественным театром было возможно, но не состоялось. В сезоне 1923/24 года в репертуарном плане театра на сезон 1924/25 года значилась постановка романтической драмы Жюля Ромена «Старый Кромдейр» в переводе Мандельштама.

     «Я нахожу эту пьесу чрезвычайно созвучной современности и в то же время избавленной от той назойливости, которая так характеризует нарочитую погоню за остротой текущего дня, — касается ли эта нарочитость сценической формы или идеологического содержания», — писал Немирович-Данченко (Письма‑4. С. 88 – 89).

     К. С. Станиславский также был за эту работу. В свою очередь одобрил выбор МХАТ и А. В. Луначарский. Исполнение хотели поручить молодежи. Художник Р. Р. Фальк приступил к эскизам оформления.

     Проблема оказалась в том, что в наличии у театра имелось два перевода «Старого Кромдейра» — мандельштамовский и А. М. Эфроса. Авторы, кажется, пришли к шаткому соглашению о сотрудничестве, при котором перевод Мандельштама будет идти в «редакционной обработке» Эфроса (Письмо О. Э. Мандельштама в МХАТ от 16 мая 1924, ВЖ № 4660).

     Наконец пьеса была предложена как один из вариантов постановки к празднованию десятилетия Октябрьской революции. Но тут выяснилось, что Вл. И. Немирович-Данченко, по собственным словам, «остыл к этой пьесе» (Письма‑4. Т. 3. С. 179), да и стихи ее считал «очень трудными» (Там же. С. 84).

     {365} Скорее же всего, «революционность» «Старого Кромдейра» уже не соответствовала требованиям советской сцены, нужно было что-то конкретное из картин гражданской войны или новой жизни. [↑](#endnote-ref-221)
224. «Месяц в деревне» И. С. Тургенева был поставлен в МХТ 9 декабря 1909 года. [↑](#endnote-ref-222)
225. *Семирадский Хенрык* (1843 – 1902), польский и русский художник. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-223)
226. Одна из сцен спектакля «Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому (1910). [↑](#endnote-ref-224)
227. Речь идет о декорациях М. В. Добужинского к пьесам Тургенева «Месяц в деревне», «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка», «Нахлебник» и А. Н. Бенуа к «Мнимому больному» Мольера и «Хозяйке гостиницы» Гольдони. [↑](#endnote-ref-225)
228. Н. К. Рерих оформил в МХТ «Пер Гюнта» Ибсена. [↑](#endnote-ref-226)
229. Опущена вторая часть статьи о постановке «Бастоса Смелого» Леона Рети и Франсуа де Вейн в театре «Комедия». [↑](#endnote-ref-227)
230. Имеются в виду образования Оперной студии при Большом театре под руководством К. С. Станиславского и Музыкальной студии («Комическая опера») при Художественном театре под руководством Вл. И. Немировича-Данченко. Впервые вопрос об этом был поставлен на собрании Товарищества МХТ 21 октября 1918 года. [↑](#endnote-ref-228)
231. Речь идет о гастролирующей Качаловской группе и спектаклях МХТ в Москве в 1919 – 1922 годах. [↑](#endnote-ref-229)
232. Имеются в виду впечатления от спектаклей, показанных на гастролях в Париже 12 – 23 октября 1923 года. [↑](#endnote-ref-230)
233. Упомянуты персонажи пьесы А. Н. Островского «Лес», актеры провинциальной сцены. [↑](#endnote-ref-231)
234. {366} *Луначарский Анатолий Васильевич* (1875 – 1933), писатель, драматург, критик, государственный и партийный деятель в области идеологии. С 1917 года нарком просвещения, член ВЦИК и ЦИК СССР.

     В 1933 году полномочный представитель СССР в Испании. [↑](#endnote-ref-232)
235. Луначарский допускает неточность. Художественный театр образовался из двух никак не связанных ранее творческих организмов: из любителей — членов Московского Общества искусства и литературы, руководимых Станиславским, и учеников Немировича-Данченко из Филармонического училища. [↑](#endnote-ref-233)
236. Диоскуры — в греческой мифологии герои-близнецы. [↑](#endnote-ref-234)
237. Вампука — торжество оперных штампов. Термин пошел от оперы-пародии В. Г. Эренберга «Вампука — невеста африканская: во всех отношениях образцовая опера», поставленной в театре «Кривое зеркало» (Пб., 1909). [↑](#endnote-ref-235)
238. Первая студия МХАТ занимала два помещения поблизости. Свой первый сезон 1912/13 года она провела на Тверской улице в переоборудованной квартире, где прежде был кинотеатр «Люкс».

     Однако пожарный надзор запретил давать здесь спектакли, и начиная с сезона 1913/14 года студия играла в доме Варгина на Скобелевской площади. Одновременно квартира на Тверской использовалась ею для нужд Правления. [↑](#endnote-ref-236)
239. Премьера спектакля «Любовь — книга золотая» в Первой студии состоялась 3 января 1924 года. [↑](#endnote-ref-237)
240. Режиссер спектакля С. Г. Бирман. [↑](#endnote-ref-238)
241. *Дикий Алексей Денисович* (1889 – 1955), актер, режиссер, педагог. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-239)
242. *Чебан Александр Иванович* (1886 – 1954), актер.

     Поступил в МХТ в 1909 году в вокальную часть. С 1911 по 1936‑й — артист Первой студии и МХАТ Второго. С 1936 года, после ликвидации МХАТ Второго и по конец жизни — в труппе МХАТ. Был на сцене мастером тонкой психологии и четких характерных красок.

     Премьера «Укрощения строптивой» состоялась 4 апреля 1923 года. [↑](#endnote-ref-240)
243. *Готовцев Владимир Васильевич* (1885 – 1976), артист МХАТ с 1908 года. В 1911 – 1936 годах — артист Первой студии и МХАТ Второго. С 1936 по 1959‑й — снова артист МХАТ. Создатель ряда характерных образов.

     *Попов Владимир Александрович* (1889 – 1968), актер. С 1908 года принимал участие в народных сценах спектаклей МХТ, затем играл эпизодические роли. Актерскую деятельность продолжил в Первой студии, МХАТ Втором, а с 1936 года и по конец жизни — во МХАТ.

     В большинстве созданных характерных образов Попов умел передать гордое чувство {367} справедливости, живущее в душе маленького, порой опустившегося человека. Этим отличались его капитан Каттль в «Домби и сыне», повар в «Плодах просвещения», доктор Герценштубе в «Братьях Карамазовых» и другие персонажи.

     Большим увлечением и специальностью Попова было звукооформление спектаклей, в котором ему принадлежат ряд технических изобретений. Он автор книги «Звуковое оформление» (1953).

     *Дейкун Лидия Ивановна* (1889 – 1980), актриса, режиссер, педагог. Играла эпизодические роли в МХТ. Основная артистическая деятельность Дейкун прошла в Первой студии и МХАТ Втором.

     *Дурасова Мария Александровна* (1891 – 1974), актриса. С 1912 по 1919 год и с 1936 по 1955 год — актриса Художественного театра. В перерыве — Первой студии и МХАТ Второго. Отличалась тонким лирическим дарованием, позволявшим ей создавать образы поэтические — Митиль («Синяя птица»), Мери («Пир во время чумы»), Малютка («Сверчок на печи»).

     *Гиацинтова Софья Владимировна* (1891 – 1982), актриса. Одновременно с работой на сцене МХТ (с 1910 года) посещала занятия в Первой студии. Играла там в «Гибели “Надежды”», «Празднике мира», «Сверчке на печи» и других спектаклях. Принадлежала к числу ведущих актрис студии и МХАТ Второго (1924 – 1936). Дальнейший творческий путь Гиацинтовой связан с Московским театром имени Ленинского комсомола.

     Дарование Гиацинтовой отличалось изяществом красок, умением передать не только психологию, но и стиль образа.

     *Бромлей Надежда Николаевна* (1884 – 1966), актриса, режиссер, педагог. Начав свою деятельность в МХТ (1908), участвовала в работах Первой студии, затем перешла в МХАТ Второй. Ее пьесы «Архангел Михаил» и «Король квадратной республики» шли в Первой студии и МХАТ Втором.

     С 1934 года работала в ленинградских театрах. [↑](#endnote-ref-241)
244. Упомянутые спектакли были впервые показаны в 1924 году: «Любовь — книга золотая» — 3 января, «Расточитель» — 15 марта, «Гамлет» — 20 ноября. [↑](#endnote-ref-242)
245. «Гроза» была поставлена 10 мая 1924 года. [↑](#endnote-ref-243)
246. «Дама-невидимка» впервые сыграна 9 апреля 1924 года, а «Елизавета Петровна» — 29 марта того же года. [↑](#endnote-ref-244)
247. Вторая студия показывала Вл. И. Немировичу-Данченко «вчерне два действия “Розы и Креста”» в декабре 1923 года (Письма‑4. Т. 3. С. 51), так как он «обещал помочь» ей (Там же. С. 44). Однако Главрепертком вскоре запретил пьесу А. А. Блока «Роза и Крест» к исполнению на советской сцене. [↑](#endnote-ref-245)
248. Премьера «Обетованной земли» С. Моэма состоялась 23 ноября 1922 года, «Своей семьи» А. А. Шаховского и А. С. Грибоедова — 7 февраля 1923 года, «Кофейни» П. П. Муратова — 27 февраля 1924 года. [↑](#endnote-ref-246)
249. «Гадибук» («Между двух миров») С. Ан‑ского был сыгран 31 января 1922 года. [↑](#endnote-ref-247)
250. Премьера спектакля «Правда — хорошо, а счастье лучше» в постановке Е. Б. Захавы прошла 20 марта 1923 года. [↑](#endnote-ref-248)
251. Первое исполнение «Женитьбы» — 29 января 1924 года. [↑](#endnote-ref-249)
252. *Завадский Юрий Александрович* (1894 – 1977), актер, режиссер, педагог.

     Актер МХАТ с 1924 по 1931 год. В 1928 году состоял в молодежном Управлении МХАТ («шестерке»). Одновременно в 1924 – 1936 году имел собственную студию, работавшую по заветам Вахтангова.

     В дальнейшем Завадский руководил несколькими театрами, всегда стремясь создать коллектив единомышленников, следующих поискам театральности сценических форм.

     С 1940 по конец жизни был главным режиссером Театра им. Моссовета.

     Основную педагогическую деятельность (также с 1940 года) вел в ГИТИСе, профессор.

     {368} Молодой Завадский прославился исполнением ролей Антония («Чудо святого Антония», 1916), Калафа («Принцесса Турандот», 1922) в Третьей студии, графа Альмавива «(Безумный день, или Женитьба Фигаро», 1927) во МХАТ. В них он сумел поставить свои превосходные внешние данные и артистичность на службу образу и общему режиссерскому решению спектакля. [↑](#endnote-ref-250)
253. *Липскеров Константин Абрамович* (1889 – 1954), поэт, драматург. [↑](#endnote-ref-251)
254. *Мериме Проспер* (1803 – 1870), французский писатель, драматург. Его новелла «Кармен» легла в основу либретто А. Мельяка и Л. Галеви к одноименной опере Ж. Бизе. [↑](#endnote-ref-252)
255. *Сабанеев Леонид Леонидович* (1881 – 1968), музыковед, композитор.

     Окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано и естественный факультет Университета. Автор многочисленных исследований и статей по истории музыки, в том числе и об А. Н. Скрябине, влиянию теорий которого подчинялся.

     С 1921 года был членом правления и заведующим Музыкальной секции Академии художественных наук (ГАХН).

     В 1926 году уехал за границу. Жил и работал в Париже, в Англии и США. Умер в Антибе (Франция). [↑](#endnote-ref-253)
256. Мойра — в греческой мифологии богиня судьбы. [↑](#endnote-ref-254)
257. *Великанов Иван Иванович* (1890 – не позднее 21 сентября 1958), певец.

     Родился в Астрахани. Образование получил там же в семинарии и в Учительском институте (см. анкету в Ф. 4, в документах Музыкальной студии, А № 2601).

     В Музыкальную студию МХАТ пришел 1 ноября 1923 года из Оперного театра С. И. Зимина (в 1922 – 1924 годах акционерное общество «Свободная опера С. И. Зимина»), одновременно продолжая работать и там. В репертуаре Великанова в это время были лучшие партии классического репертуара: князь в «Русалке» Даргомыжского, Левко в «Майской ночи» Римского-Корсакова, Синодал в «Демоне» Рубинштейна, Фауст {369} в «Фаусте» Гуно, Альфред в «Травиате» Верди и Хосе в «Кармен» Бизе. В сезоне 1923/24 года он также участвовал в двух премьерах театра Зимина: «Князь Серебряный» Триодина (князь Вяземский) и «Кето и Котэ» Долидзе (Котэ).

     В Музыкальную студию Великанов был приглашен на партию Хосе в спектакль «Карменсита и солдат», первым исполнителем которой на этой сцене и стал. Был введен на роль Анж Питу в постановку «Дочь мадам Анго» и в «Периколу» (Пикильо).

     В сезоне 1925/26 года Великанов участвовал в гастрольной поездке Музыкального театра Немировича-Данченко в Ленинграде, затем в городах Европы и Америки.

     Исполнительское мастерство Великанова было высоко оценено критикой. Ленинградская пресса писала о том, что он придает оперным партиям черты живых лиц. Так, Б. Мазинг в «Красной газете» отмечал, что «буйным задором молодости веет от поэта Анж Питу» (1925, № 206), что «интересен Великанов — Хосе, превративший блестящего оперного тенора в реальную фигуру простого деревенского парня» (1925, № 208).

     Адр. Пиотровский считал, что в «Карменсите» «Великанов и Бакланова (в сцене ревности и убийства) достигают выразительности поистине трагической» («Красная газета», 1925, № 222).

     Признание сопутствовало Великанову и за рубежом. В американской газете «Бруклинг Игл» от 5 января 1926 года Эдвард Кёшинг писал о нем: «Он опытный актер, обладающий тенором качества лучшего, нежели голоса большинства московской труппы».

     Известно, что окончание гастролей Музыкального театра в Америке было сопряжено с большими внутренними проблемами. Создалась ситуация распада коллектива, так как у него не было помещения в Москве, а продолжать сосуществование в одном помещении с Художественным театром было невозможно.

     К тому же Вл. И. Немирович-Данченко принял приглашение поработать в Голливуде, в американском кино, и в Москву не возвращался, передав членам труппы как самоуправление, так и индивидуальный выбор каждым своей дальнейшей судьбы.

     Некоторые предпочли остаться работать в США. Среди них был и Великанов. Предположительно он умер в Майами. [↑](#endnote-ref-255)
258. Опущено рассуждение о том, что «не всякое насилие над прошлым есть революция» в искусстве. [↑](#endnote-ref-256)
259. Опущены замечания об особенностях музыки Бизе, о связи ее не с новеллой Мериме, а со стихами Мельяка, на которые она писалась. [↑](#endnote-ref-257)
260. А. Мельяк — один из авторов либретто «Кармен». [↑](#endnote-ref-258)
261. Имеется в виду реплика из оперы-пародии В. Г. Эренберга «Вампука — невеста африканская». [↑](#endnote-ref-259)
262. Шлегель Фридрих (1772 – 1829), немецкий писатель и критик; увлекался античной Демократией, писал об античной драматургии. [↑](#endnote-ref-260)
263. {370} *Антон Углов (Дмитрий Александрович Кашинцев)* (1887 – ?), музыкальный и театральный критик.

     В 1918 – 1928 годах печатался в журналах «Вестник театра», «Жизнь искусства», «Рабочий и театр», «Печать и революция», в газете «Известия». [↑](#endnote-ref-261)
264. {371} Впервые на сцене Художественного театра «Смерть Пазухина» была показана 3 декабря 1914 года и оставалась в репертуаре по 18 мая 1919 года. В феврале и апреле 1924 года «Смерть Пазухина» была сыграна 15 раз на гастролях в Нью-Йорке и Чикаго. [↑](#endnote-ref-262)
265. Спектакль, поставленный Вл. И. Немировичем-Данченко, В. В. Лужским и И. М. Москвиным, шел в декорациях Б. М. Кустодиева. [↑](#endnote-ref-263)
266. *Тарханов (Москвин) Михаил Михайлович* (1877 – 1948), актер и педагог.

     В МХТ поступил в 1919 году, войдя в состав Качаловской группы, гастролирующей по югу России, а затем городам Европы. До этого времени работал на провинциальной сцене.

     Участвовал в гастролях МХАТ в Европе и Америке с 1922 по 1924 год. Приехав вместе с театром в Москву, стал одним из ведущих актеров обновленной труппы.

     Играл как в старом мхатовском репертуаре (Лука в «На дне», Фирс в «Вишневом саде»), так и в новых постановках: Градобоев («Горячее сердце»), Прохоров («Растратчики»), Собакевич («Мертвые души»), булочник Семенов («В людях»), генерал Печенегов («Враги») и другие. Создавал на сцене могучие характеры, владел смелой сатирой и жизненной правдой.

     С 1942 года и по конец дней был Художественным руководителем ГИТИСа. [↑](#endnote-ref-264)
267. *Еланская Клавдия Николаевна* (1898 – 1972), актриса.

     Будучи еще во Второй студии, она с 1920 года участвовала в спектаклях МХАТ. После исполнения Еланской ролей Софьи («Горе от ума»), Катерины («Гроза»), Элины («У врат царства») Немирович-Данченко радовался ее окончательному выдвижению в настоящие актрисы. Он характеризовал ее как актрису по призванию — «без литературы, анализа и “идеологии”» (Письма‑4. Т. 3. С. 193). Он занимал ее в своих новых постановках, где она была замечательной Катюшей Масловой в «Воскресении» по Л. Н. Толстому и Ольгой в «Трех сестрах» А. П. Чехова.

     С 1940 года она делила с А. К. Тарасовой роль Анны в «Анне Карениной». Не превосходя ту обаянием в роли и популярностью у публики, она пыталась быть другой Анной.

     В поздние годы интересна была работа Еланской в пьесе Л. М. Леонова «Золотая карета», где ее Мария Сергеевна, овеянная достоинством и внешним покоем, в душе прятала драму любви. [↑](#endnote-ref-265)
268. *Книппер-Чехова Ольга Леонардовна* (1868 – 1959), актриса Художественного театра с его основания и по конец жизни.

     {372} Первая исполнительница ролей в постановках пьес Чехова на сцене Художественного театра: Аркадина («Чайка»), Елена Андреевна («Дядя Ваня»), Маша («Три сестры»), Раневская («Вишневый сад»), Анна Петровна («Иванов»).

     В советское время создала новые образы своего репертуара, сыграв Надежду Львовну («Бронепоезд 14‑69»), Марью Александровну («Дядюшкин сон»), графиню Чарскую («Воскресение»), Полину («Враги»), леди Маркби («Идеальный муж»); осуществила ряд вводов. С возвращением в репертуар «Вишневого сада» по мере сил было ее участие в роли Раневской.

     Последнее выступление актрисы на сцене было 15 марта 1950 года в спектакле «Воскресение» в роли графини Чарской.

     На роль Живоедовой Книппер-Чехова ввелась 11 ноября 1924 года во время зарубежных гастролей. [↑](#endnote-ref-266)
269. *Грибунин Владимир Федорович* (1873 – 1933), актер МХАТ с основания и по конец жизни.

     Владел на сцене богатством характерных красок, сыграл 56 ролей. В советском периоде истории МХАТ его коронной ролью был Курослепов в «Горячем сердце». [↑](#endnote-ref-267)
270. *Шевченко Фаина Васильевна* (1892 – 1971), актриса МХАТ с 1909 по 1959 год. По возрасту и вступлению в МХТ она — актриса и первого, и второго поколений. Первую роль — горничную в «Братьях Карамазовых» сыграла в 1910 году.

     Отличалась необычайной смелостью и силой красок. Ее Матрена в «Горячем сердце», Марселина в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро», Глафира Фирсовна в «Последней жертве», Гурмыжская в «Лесе» стали достоянием мхатовской сцены советского периода. Яркими были ее работы в пьесах Л. М. Леонова: Васка в «Унтиловске» и Табун-Тарковская в «Золотой карете».

     Роль Василисы в «На дне» Горького прошла почти сквозь всю артистическую жизнь Шевченко. [↑](#endnote-ref-268)
271. Колупаев и Разуваев — персонажи очерков М. Е. Салтыкова-Щедрина «Благонамеренные речи». [↑](#endnote-ref-269)
272. Новыми исполнителями ролей Баева, Василисы и Мавры Пазухиных были: Б. Г. Добронравов, Н. А. Соколовская, К. Н. Еланская. [↑](#endnote-ref-270)
273. *Бутова Надежда Сергеевна* (1878 – 1921), актриса МХТ с 1900 года и по конец жизни. Происходила из крестьян Саратовской губернии. Отличалась целеустремленностью и замкнутостью, восприятием Художественного театра как храма искусства.

     После ее кончины Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Бутова унесла с собой немного — пять-шесть образов, но кто знаком со спектаклями Художественного театра, тот никогда не забудет ее Анисью во “Власти тьмы”, Манефу в “На всякого мудреца довольно простоты”, Суру в “Анатэме”, Снегиреву в “Карамазовых”. Это были в самом настоящем смысле слова проникновенные образы человеческого духа, глубоко национальные, не повторявшие ничего, бывшего на сцене до них, яркие, красочные, вдохновлявшие к подражанию» («Культура театра», 1921, № 1). [↑](#endnote-ref-271)
274. {373} *Мицкевич Адам* (1798 – 1855), польский поэт. [↑](#endnote-ref-272)
275. *Лейкин Н. А*. (1841 – 1906), прозаик, журналист, печатался в юмористическом журнале «Стрекоза». [↑](#endnote-ref-273)
276. Первая статья В. И. Блюма «К возобновлению “Царя Федора Иоанновича” в МХАТ. Проблема политики и этики в трилогии А. Толстого» была напечатана в журнале «Новый зритель» (1924, № 37). [↑](#endnote-ref-274)
277. В вышеуказанной статье Блюм рекомендовал театру метод превращения произведения Толстого в «большевистскую» пьесу. Он писал о необходимости преодоления «чуждой и враждебной большевистскому сознанию» морали Толстого, мечтавшего для России о «монархии, умеренной аристократией». В целях «нашей агитации» Блюм предлагал новое толкование ситуации: царь Федор в качестве никчемного интеллигента мешает работать «пролетариату» в лице Бориса Годунова, осуществляющего «великую историческую миссию». В фигуре Годунова Блюм находил черты «большевика».

     Этот подход показался абсурдным даже «левому» критику В. В. Тихоновичу, ответившему, что Блюм нарушает «основной принцип марксизма о соотношении бытия и сознания» («Новый зритель», 1924, № 38).

     Однако Блюм не сдавался и в том же номере журнала дополнительно растолковывал Тихоновичу, что, соблюдая в образе заданное «соотношение» игры и идеи, можно получить большую идеологическую пользу от любого сценического героя. [↑](#endnote-ref-275)
278. Протей — персонаж греческой мифологии, наделенный даром принимать любой облик. [↑](#endnote-ref-276)
279. «Гроза» в Камерном театре была поставлена А. Я. Таировым 18 марта 1924 года. [↑](#endnote-ref-277)
280. *Кустодиев Борис Михайлович* (1878 – 1927), академик живописи. Принадлежал к художественному кругу «Мира искусства», работал декоратором в Мариинском театре в Петербурге, будучи помощником А. Я. Головина. После революции продолжил работу в театрах Москвы и Ленинграда.

     В Художественном театре Кустодиев был автором декораций к постановкам «Смерть Пазухина» (1914), «Осенние скрипки» (1915). [↑](#endnote-ref-278)
281. {374} Впервые «Горе от ума» было сыграно на сцене МХТ 26 сентября 1906 года. Премьера обновленной редакции состоялась 27 октября 1914 года. [↑](#endnote-ref-279)
282. На премьере 24 января 1925 года Лизу играла О. Н. Андровская. [↑](#endnote-ref-280)
283. Речь идет о монографии Вл. И. Немировича-Данченко «“Горе от ума” в постановке Московского Художественного театра» (М.; Пг.: Государственное издательство, 1923). Первая публикация этой работы была в «Вестнике Европы» (СПб., 1910, № 5, 6, 7). [↑](#endnote-ref-281)
284. *Вишневский Александр Леонидович* (1861 – 1943), актер Художественного театра с основания и по конец жизни. Сыграл более сорока ролей: среди них Борис Годунов в «Царе Федоре Иоанновиче», в «Смерти Иоанна Грозного» Толстого и «Борисе Годунове» Пушкина. В чеховских спектаклях он Дорн в «Чайке», Кулыгин в «Трех сестрах», Войницкий в «Дяде Ване». Ему принадлежит первая сценическая трактовка ролей Татарина в «На дне» Горького и Давида Лейзера в «Анатэме» Л. Н. Андреева.

     В советское время исполнял эпизодические роли в новых постановках МХАТ, в том числе в «Пугачевщине», «Бронепоезде 14‑69», «Воскресении», «Мертвых душах» и других. [↑](#endnote-ref-282)
285. *Станицын Виктор Яковлевич* (1897 – 1976), актер, режиссер, педагог. В МХАТ пришел в 1924 году в составе Второй студии, где работал с 1918 года.

     Обладал мягким характерным обаянием, чувством жизнерадостного юмора. Был мастером комедии и драмы. Умел одной чертой передать суть персонажа, как, например, недалекость Стивы Облонского в «Анне Карениной» Толстого, разглядывающего себя в зеркале. Умел передать образ в развитии — драму пропадающей жизни Андрея в «Трех сестрах» Чехова.

     В одной из последних своих ролей — инспектора Мича в «Соло для часов с боем» — создал трогательный образ добрейшего служаки. [↑](#endnote-ref-283)
286. *Тарасова Алла Константиновна* (1898 – 1973), актриса Художественного театра с 1916 года и по конец жизни. См. о ней: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918.

     Здесь говорится о возвращении А. К. Тарасовой в Москву осенью 1924 года, после зарубежных гастролей.

     Прославившись исполнением роли Финочки в спектакле Второй студии «Зеленое кольцо», она не смогла продолжить работу в труппе МХТ над ролью Нины Заречной в «Чайке» и по болезни получила отпуск с мая 1918 года. В 1919, 1921 – 1922 годах Тарасова участвовала в спектаклях Качаловской группы, а в 1922 – 1924‑х — гастролях МХАТ в Европе и Америке. Таким образом, она возвращалась в Москву после шестилетнего отсутствия. [↑](#endnote-ref-284)
287. *Андровская Ольга Николаевна* (1898 – 1975), актриса МХАТ с 1924 года, куда пришла в составе Второй студии, где играла с 1919 года.

     Дарование Андровской называли искрометным. Ее героини сияли жизнерадостной энергией, обаянием молодости и задора. Таковы были ее Сюзанна в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро», Дуняша в «Вишневом саде», Варвара в «Грозе», Леди Тизл в «Школе злословия».

     {375} Артистичность Андровской, как в фокусе, была сконцентрирована и в ее последней работе — пани Конти в прощальном спектакле мхатовских «стариков» «Соло для часов с боем» О. Заградника (1973). [↑](#endnote-ref-285)
288. *Добужинский Мстислав Валерианович* (1875 – 1957), художник, график, иллюстратор.

     В Художественном театре оформил ряд спектаклей по пьесам И. С. Тургенева, инсценировкам произведений Ф. М. Достоевского. Подробнее об этом см: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918.

     «Горе от ума», впервые в МХТ поставленное в 1906 году, было оформлено В. А. Симовым и Н. А. Колупаевым. В 1914 году «Горе от ума» возобновлялось в декорациях Добужинского, получивших одобрение в прессе. [↑](#endnote-ref-286)
289. Над возобновлением постановки «Горе от ума» в 1925 году К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко работали каждый со своим составом молодой части исполнителей, но в границах режиссерского решения 1906 и 1914 годов. Первоначальный режиссерский план постановки был написан Немировичем-Данченко (1906). [↑](#endnote-ref-287)
290. *Садовский (Садовской) Борис Александрович* (1881 – 1952), поэт, прозаик, литературный критик.

     Примыкал к поэтам-символистам, был активным участником литературных объединений Москвы и Петербурга на рубеже XIX – XX веков. Выпускал поэтические сборники, печатался в журналах «Золотое руно» и «Весы».

     Об особенностях его «политических тяготений» писал его друг В. Ф. Ходасевич: «Однако ж любил он подчеркивать свой монархизм, свою крайнюю реакционность. Мне кажется, повторяю, что тут им руководило скорее эстетическое любование старой, великодержавной Россией, даже влюбленность в нее, — нежели серьезно обдуманное политическое мировоззрение» (*Ходасевич Владислав*. Колеблемый треножник. Избранное. М.: Советский писатель, 1991. С. 432).

     После 1917 года, по уверению Ходасевича, Садовский «дал зарок не печатать ни строчки, пока не сгинут большевики» (Там же). Этим он поставил себя на грань возможного существования. С 1927 года он жил в Новодевичьем монастыре, где и окончил свои дни.

     В 1991 году С. В. Шумихин опубликовал в «Российском архиве» (Вып. I) «Записки» Б. А. Садовского. [↑](#endnote-ref-288)
291. *Геродот* (между 490 и 480 — ок. 425 до н. э.), древнегреческий историк. [↑](#endnote-ref-289)
292. *Гершензон Михаил Осипович* (1869 – 1925), историк, философ, публицист, литературовед. Автор многочисленных исследовательских трудов, в том числе — «Грибоедовская Москва» (1914). [↑](#endnote-ref-290)
293. {376} Прокруст — в греческой мифологии великан-разбойник, подгонявший рост путников под размеры своего ложа: обрубал или вытягивал им ноги. В переносном смысле «прокрустово ложе» означает насильственное уравнивание чего-либо по одной мерке. [↑](#endnote-ref-291)
294. Можно предположить, что автор статьи — К. К. Тверской, о котором см. дальше: примеч. к статье 17 сезона 1927/28 года [В электронной версии — [447](#_Tosh0005076)]. [↑](#endnote-ref-292)
295. Журнал, издававшийся Мейерхольдом в 1914 – 1916 гг. [↑](#footnote-ref-5)
296. К. С. Станиславский провел в Ленинграде дни с 9 по 11 апреля 1925 года: играл Фамусова в спектакле Академического театра драмы (бывшего Александринского). Его встреча с ленинградскими театральными деятелями произошла 11 апреля. [↑](#endnote-ref-293)
297. *Ильинский Игорь Владимирович* (1901 – 1987), актер.

     Сценическую деятельность начал в 1917 году в студии Ф. Ф. Комиссаржевского, затем работал в ряде московских театров.

     Артистическая свобода, смелость и эксцентричность выражения образа сочетались в Ильинском с умением погружаться в глубины человеческого духа. Оттого так велики были его творческие возможности, позволявшие ему работать с режиссерами разных направлений, играть роли от Присыпкина в «Клопе» Маяковского до Акима во «Власти тьмы» Толстого.

     С 1920 по 1935 год был одним из ярких актеров-мейерхольдовцев, владеющих приемами биомеханики, в Театре РСФСР Первом и Театре им. Мейерхольда. С 1938 года и по конец жизни играл на сцене академического Малого театра. [↑](#endnote-ref-294)
298. *Бабанова Мария Ивановна* (1900 – 1983), актриса.

     Окончив в 1920 году студию Ф. Ф. Комиссаржевского при Театре ХПСРО, в 1920 – 1927 годах работала с В. Э. Мейерхольдом. Была талантливой последовательницей его творческого метода, владела приемами эксцентрики, биомеханики. Создала ряд образов в пьесах советских драматургов от мальчика Гоги в «Человеке с портфелем» Файко до Тани в одноименной пьесе Арбузова.

     Известность получило ее исполнение ролей Стеллы («Великодушный рогоносец» Кроммелинка), Полины («Доходное место» Островского), Джульетты («Ромео и Джульетта» Шекспира). [↑](#endnote-ref-295)
299. *Крути Исаак Аронович* (1890 – 1955), журналист, театральный критик, историк театра.

     В 1920 – 1928 годах работал в периодической печати на Украине. С 1933 года работал в московском журнале «Театр и драматургия», в других журналах и газетах.

     В 30‑е годы перевел на русский язык пьесы А. Е. Корнейчука «Гибель эскадры», «Платон Кречет» и другие, широко представленные в репертуаре советских театров. [↑](#endnote-ref-296)
300. {377} *Туркельтауб Исаак Самуилович* (1890 – 1938), журналист, театральный критик, профессор.

     Печататься начал до Октябрьской революции. В 1911 году был сотрудником газеты «Пензенская жизнь».

     В конце 20‑х годов сотрудничал в ленинградском журнале «Жизнь искусства» и в московском — «Современный театр». Писал о периферийных театрах Харькова и других городов юга России. Рецензировал столичные премьеры.

     Отдавал преимущество «передовому театру с его исканиями, экспериментами, новыми методами монтажа и игры» («Жизнь искусства», 1927, № 44).

     Был убежден в необходимости совершенно иного типа пролетарского искусства. В докладе «Место актера в театре», сделанном в РТО в феврале 1929 года, он утверждал, «что стилем рабочего класса будет реализм и что требования пролетариата будут направлены, в первую очередь, к выявлению актера», что актер займет главное место, вытеснив режиссера на второй план («Жизнь искусства», 1929, № 8).

     В статье «На путях к марксистскому театроведению» («Современный театр», 1928, № 50) приветствовал создание подсекции марксистского театроведения при Коммунистической академии, где будет «заново, на пустом месте» построена история театра и дан правильный подход к практике современной сцены. Там же он критиковал «реакционную часть ученых искусствоведов», работающих в Ленинградском институте истории искусств и Государственной Академии художественных наук.

     Как «выдержанный марксист-профессор», по определению А. В. Луначарского, Туркельтауб был приглашен им для комментирования посмертного издания статей А. Р. Кугеля «Профили театра» (М.: Теакинопечать, 1929). Задача состояла в том, чтобы указать на «дефекты его миросозерцания». Туркельтауб снабдил каждую статью своим примечанием на эту тему.

     О кугелевских взглядах на МХТ он писал: «Верно, что Московский Художественный театр явился созданием интеллигенции. Но какой интеллигенции? — вот в чем вопрос. Сейчас уже для всех ясно, что создатели МХТ примыкали к той интеллигенции, которая выражала идеологию восходившего тогда класса капиталистической буржуазии» (С. 155 – 156).

     В 1937 году И. С. Туркельтауб был арестован по обвинению в шпионаже против СССР и расстрелян 16 июня 1938 года. [↑](#endnote-ref-297)
301. На гастролях в Харькове были исполнены еще четыре пьесы: «На дне» Горького, «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина и «У жизни в лапах» Гамсуна. [↑](#endnote-ref-298)
302. {378} *Мокульский Стефан Стефанович* (1896 – 1960), литературовед, театровед, театральный критик, педагог, профессор.

     Театральной критикой занимался с 1917 года и на протяжении всей жизни.

     Один из авторитетнейших историков театра советского театроведения. Занимал ряд руководящих постов в научных учреждениях искусства Москвы и Ленинграда. Создатель учебных пособий и хрестоматий для театральных вузов. Главный редактор I тома «Театральной энциклопедии».

     Специализировался в области западноевропейского театра, вел курсы, читал лекции, издавал монографии о драматургах Франции и Италии. [↑](#endnote-ref-299)
303. *Дельсарт Франсуа* (1811 – 1871), французский теоретик сценического движения и вокала. [↑](#endnote-ref-300)
304. *Радлов Сергей Эрнестович* (1892 – 1958), режиссер, теоретик театра, экспериментатор, постановщик массовых зрелищ, драматических спектаклей, опер и балетов. Работал преимущественно в театрах Ленинграда.

     «Лизистрату» поставил в Ленинградском государственном театре драмы 4 октября 1924 года. Свое несогласие с постановкой Вл. И. Немировича-Данченко С. Э. Радлов изложил в книге «Десять лет в театре» (Л.: Прибой, 1929). [↑](#endnote-ref-301)
305. Опущено историческое и социологическое объяснение явления пугачевщины и брожения народных масс. [↑](#endnote-ref-302)
306. *Монахова Анна Алексеевна* (1899 – 1943), актриса МХАТ с 1922 года и по конец жизни. [↑](#endnote-ref-303)
307. *Подгорный Николай Афанасьевич* (1879 – 1947), представитель семьи артистов Подгорных {379} (брат Владимира Афанасьевича, дядя Никиты Владимировича). Актер Художественного театра с 1903 года и пожизненно. Принимал участие в различных органах руководства театром. Один из ближайших помощников К. С. Станиславского. Подробнее о нем см: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905 и 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-304)
308. *Степанов Александр Федорович* (1891 – 1965), художник. [↑](#endnote-ref-305)
309. Имеется в виду пьеса «Заговор императрицы», написанная писателем А. Н. Толстым и историком П. Е. Щеголевым и поставленная в Драматическом театре (или театр «Комедия» — бывший Театр Корша) в Москве и БДТ в Ленинграде.

     Действие развертывалось в царствующем доме Романовых накануне его краха. П. А. Марков считал, что от пьесы «неотъемлем» «примитивный интерес скандального любопытства» («Печать и революция», 1925, № 5 – 6). [↑](#endnote-ref-306)
310. Имеются в виду пьесы: Д. П. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских», поставленная в Малом театре, и «Спартак» В. М. Волькенштейна, идущая в Театре Революции. [↑](#endnote-ref-307)
311. Опущены доказательства отсутствия в пьесе знаков мистического и трагического ощущения прошлого. [↑](#endnote-ref-308)
312. *Хмелев Николай Павлович* (1901 – 1945), актер.

     В 1919 году поступил во Вторую студию, в 1924‑м — перешел в МХАТ.

     Актер резкой характерности и безжалостного психологизма. Этой особенностью исполнения в высшей степени отличались его Каренин в «Анне Карениной» и Николай Скроботов во «Врагах».

     Не менее выразительно были сыграны им образы глубоко драматические, такие как Алексей Турбин в «Днях Турбиных», Тузенбах в «Трех сестрах», царь Федор в «Царе Федоре Иоанновиче».

     Вместе с тем Хмелев владел и жанром комедии, играя Силана в «Горячем сердце» или князя К. в «Дядюшкином сне».

     Эти повороты поражали в творчестве Хмелева, как и неимоверное перенапряжение актерских сил, несовместимое с болезнью сердца. В очередной раз оно случилось на генеральной репетиции спектакля «Трудные годы» А. Н. Толстого. Он умер в костюме своей последней несыгранной роли Ивана Грозного.

     Кроме жизни, отданной Художественному театру, заслугой Хмелева было создание им в 1932 году собственной студии, пополнившей в 1937 году Московский театр им. Ермоловой, где он стал художественным руководителем и режиссером.

     С 1943 по 1945 год он также осуществлял художественное руководство МХАТ. [↑](#endnote-ref-309)
313. *Халютина Софья Васильевна* (1875 – 1960), актриса и педагог. В МХТ с 1898 и по 1950 год.

     Играла детей (Анютка «Власть тьмы», Тильтиль «Синяя птица») и острохарактерных персонажей (Шарлотта «Вишневый сад», Горностаева «Любовь Яровая») и другие.

     В 1909 – 1914 годах руководила своими театральными курсами «Школа С. В. Халютиной». Затем работала в разных студиях и школах. [↑](#endnote-ref-310)
314. {380} «Железная стена» — мелодрама Б. К. Рынды-Алексеева, поставленная Малым театром в 1923 году. [↑](#endnote-ref-311)
315. Имеется в виду постановка В. М. Бебутова «Нельской башни» А. Дюма в театре «Романеск» (1922). [↑](#endnote-ref-312)
316. *Городецкий Сергей Митрофанович* (1884 – 1967), поэт и переводчик. Автор одного из манифестов акмеистов — «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913). В области театра сотрудничал с В. Э. Мейерхольдом. [↑](#endnote-ref-313)
317. Антропософия — учение о сверхчувственном познании мира. С трудами немецкого философа Р. Штейнера (1861 – 1925) получило распространение и как научная система, и как модное поветрие.

     Известно, что последователем антропософии был М. А. Чехов. [↑](#endnote-ref-314)
318. *Соколовская Нина Александровна* (1867 – 1952), актриса МХАТ с 1917 по 1950 год. Создательница характерных образов: Марина и Анфиса в чеховских пьесах «Дядя Ваня» и «Три сестры», Спасова в «Страхе» А. Афиногенова и другие. [↑](#endnote-ref-315)
319. *Михаловская Нина Валериановна* (1901 – 1982), актриса МХАТ с 1924 по 1960 год, исполнительница небольших ролей и эпизодов. Скорее известна как активная участница общественной и военно-шефской работы МХАТ, особенно в годы Великой Отечественной войны, чем как актриса. Оставила книгу воспоминаний «Глазами и сердцем актрисы» (М.: Искусство, 1986, посмертно). [↑](#endnote-ref-316)
320. *Волков Николай Дмитриевич* (1894 – 1965), театровед, театральный критик и драматург.

     Окончил МГУ в 1917 году. Печатался в центральных газетах «Известия», «Труд». Наряду с П. А. Марковым и Ю. В. Соболевым Волков принадлежал к критикам, занимавшим объективную позицию среди сражающихся направлений советского театра 20‑х годов.

     В 1929 году выпустил двухтомную монографию о В. Э. Мейерхольде (М.‑Л., «Academia»), которая после ареста и гибели Мейерхольда изымалась с полок библиотек.

     Автор либретто к балетам «Пламя Парижа» (1932), «Кавказский пленник» (1938), «Золушка» (1945), «Спартак» (1957). Для Художественного театра создал инсценировку романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (1937). [↑](#endnote-ref-317)
321. {381} Премьера «Петербурга» Андрея Белого с М. Чеховым в роли Аблеухова состоялась 14 ноября 1925 года. [↑](#endnote-ref-318)
322. «Лес» А. Н. Островского был поставлен В. Э. Мейерхольдом 19 января 1924 года. [↑](#endnote-ref-319)
323. Премьера «Снегурочки» состоялась 24 сентября 1900 года, а «На всякого мудреца довольно простоты» — 11 марта 1910 года. [↑](#endnote-ref-320)
324. *Крымов Николай Петрович* (1884 – 1958), художник. В МХАТ кроме «Горячего сердца» оформил спектакли «Унтиловск» и «Таланты и поклонники». [↑](#endnote-ref-321)
325. *Добронравов Борис Георгиевич* (1896 – 1949), актер. В Художественном театре с 1915 года, когда был принят в сотрудники, и по последний час жизни, когда умер на сцене в роли царя Федора Иоанновича, не доиграв спектакля.

     Герои Добронравова не повторяли друг друга. Развязную наглость олицетворял собой его Наркис в «Горячем сердце». Ранимость мучила его дядю Ваню — Войницкого. Трагический темперамент захлестывал чувства и речи его царя Федора. Замкнут был его Платон Кречет, открыт Листрат («Земля»), дик Тихон («Гроза»), озлоблен Яровой («Любовь Яровая»). Примеры можно продолжать, выбирая их из тридцати шести ролей, сыгранных Добронравовым на сцене МХАТ. [↑](#endnote-ref-322)
326. Под «рышковщиной» по аналогии с произведениями В. А. Рышкова, наводнявшими русскую сцену начала XX века, имеется в виду псевдосовременная обывательская драматургия. [↑](#endnote-ref-323)
327. Булгаков Михаил Афанасьевич (1891 – 1940), писатель и драматург, лучшие творческие надежды которого были связаны с Художественным театром и, наоборот, — театра с ним. Судьба этого «тандема» стала символом жизни художника в условиях советского искусства.

     Кроме истории постановок на сцене МХАТ пьес Булгакова «Дни Турбиных» (1926), «Мольер» (1936), «Последние дни» (1943) и запрещенных — «Бег» и «Батум», иллюстрацией этому служит и его широко известный «Театральный роман» («Записки покойника»). [↑](#endnote-ref-324)
328. {382} *Коренева Лидия Михайловна* (1885 – 1982), актриса МХАТ с 1904 по 1958 год.

     Более всего Кореневой удавались на сцене нервные женские образы в инсценировках романов Достоевского: Lise, Катерина Ивановна («Братья Карамазовы»), Лиза («Николай Ставрогин»), Татьяна Ивановна («Село Степанчиково»). Так же сродни ее артистическим данным была Верочка в тургеневском «Месяце в деревне».

     Елену Андреевну в качестве второй исполнительницы Коренева впервые сыграла в сезоне 1920/21 года из-за отъезда О. Л. Книппер-Чеховой с Качаловской группой. [↑](#endnote-ref-325)
329. *Моргенштерн Мануил Матвеевич (псевдоним М. Кубатый)*, ответственный редактор «Программ государственных академических театров», печатался в журнале «Новый зритель», но не считал себя критиком и рецензентом. Работал в Литературной части Большого театра.

     Приветствовал начавшееся смешение направлений в советском театре, выявление одного критерия для всех, которым должна стать массовость, связь театра со зрителем («Новый зритель», 1926, № 25). [↑](#endnote-ref-326)
330. *Синицын Владимир Андреевич* (1893 – 1930), актер.

     В МХАТ был приглашен в 1926 году, имея за плечами актерский опыт и имя. Кроме Рылеева исполнил роли Мозглякова («Дядюшкин сон») и Яго («Отелло»), в полной мере проявив талант, соединявший в себе интеллектуальное и эмоциональное начало.

     С возможностями Синицына связывали большие надежды, которым помешала его внезапная гибель 28 мая 1930 года. Он выпал из окна и разбился. Был ли это несчастный случай или преднамеренный поступок — неизвестно.

     Работая над ролью Яго, Синицын написал Станиславскому о своем одиночестве в театре и об одиночестве как черте Яго. Окружающих Синицын отталкивал от себя неустойчивостью настроений и поведения. [↑](#endnote-ref-327)
331. Опущен отзыв о постановке «Московские дела», состоящей из отдельных сценок, написанных В. Ардовым, Я. Апушкиным, Г. Градовым и В. Массом, в открывшемся в «Эрмитаже» «Современном театре». [↑](#endnote-ref-328)
332. {383} *Ермолинский Сергей Александрович* (1900 – 1984), драматург, киносценарист. [↑](#endnote-ref-329)
333. *Брик Осип Максимович* (1888 – 1945), писатель, драматург, критик. Известен как один из идеологов литературного объединения «Леф» и как исследователь поэтического языка. [↑](#endnote-ref-330)
334. *Бриан Аристид* (1862 – 1932), один из французских премьер-министров, вел в 20‑х годах антисоветскую политику.

     *Пуанкаре Раймон* (1860 – 1934), в 1913 – 1920‑х годах президент Франции, неоднократно был министром. Милитарист, получивший прозвище «Пуанкаре-война». [↑](#endnote-ref-331)
335. *Горчаков Николай Михайлович* (1898 – 1958), режиссер, педагог, профессор. Ученик Вахтангова по Третьей студии, в 1924 году перешел во МХАТ. Последователь «системы» Станиславского.

     Свой опыт общения с этими мастерами театра Горчаков изложил в книгах: «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» (1950) и «Режиссерские уроки Е. Б. Вахтангова» (1957). Живо написанные, они пользовались большим успехом в 50‑е годы. Однако сильно актуализированный и беллетризированный характер подхода к описываемым фактам вывел их из ряда документальных источников.

     Горчаков написал множество работ на тему режиссуры как профессии: «Беседы о режиссуре» (1941), «Как поставить спектакль» (1955) и другие.

     В качестве практикующего режиссера он участвовал в постановке многих спектаклей МХАТ. Среди них признанием зрителей пользовалась блистательная комедия «Школа злословия» по Шеридану (1940) и соперничавший в репертуаре с «Синей птицей» детский спектакль «Двенадцать месяцев» по Маршаку (1948).

     Разную судьбу имели две самостоятельные постановки Горчакова на сцене МХАТ: «Мольер» М. А. Булгакова (1936) и «Беспокойная старость» Л. Н. Рахманова (1956). Снятие с репертуара «Мольера», темные места в истории этой постановки будут всегда интриговать исследователей.

     {384} Счастливую участь имел спектакль Горчакова «Беспокойная старость», полюбившийся многим своей гармоничностью и проникновенным созданием О. Н. Андровской и Ю. Э. Кольцовым образов супругов Полежаевых.

     Кроме постоянной работы в МХАТ, Горчаков работал в московских Театре Сатиры и Театре Драмы, а с 1939 года преподавал режиссуру в ГИТИСе. [↑](#endnote-ref-332)
336. *Мирбо Октав* (1848 – 1917), французский драматург, разоблачавший нравы буржуазного общества. [↑](#endnote-ref-333)
337. *Фабр Эмиль* (1869 – 1955), французский драматург, разоблачавший нравы буржуазного общества. [↑](#endnote-ref-334)
338. *Капюс Альфред* (1858 – 1921), французский драматург, разоблачавший нравы буржуазного общества. [↑](#endnote-ref-335)
339. *Мопассан Ги де* (1850 – 1893), французский писатель. [↑](#endnote-ref-336)
340. *Бернар Тристан* (1866 – 1947), французский драматург, автор комедий и водевилей. По мнению Ф. Жемье, Бернар — один из наследников «того юмора, образцами которого некогда были во Франции Мольер, Реньяр, Бомарше» (*Фирмен Жемье*. Театр. Беседы, собранные Полем Гзелем. М.: Искусство, 1958. С. 225). [↑](#endnote-ref-337)
341. *Прево дэ Экзиль Антуан-Франсуа* (1697 – 1763), французский писатель, романист. [↑](#endnote-ref-338)
342. *Радин Николай Михайлович* (1872 – 1935), актер и режиссер, из семьи театральных деятелей Петипа. Играл во множестве провинциальных и столичных частных театрах. Обладал блестящей артистичностью и сценическим мастерством. В 1932 – 1935 годах работал в Малом театре. [↑](#endnote-ref-339)
343. *Топорков Василий Осипович* (1889 – 1970), актер, педагог, профессор.

     В это время еще находился в труппе бывшего театра Корша, но вскоре (1927) был приглашен в МХАТ. Имея биографию актера, восемнадцать лет проработавшего на сценах Петербурга и Москвы, вынужден был найти себя в обстоятельствах и требованиях Художественного театра, что ему удалось в совершенстве.

     Работа под руководством Станиславского над ролями Ванички («Растратчики» Катаева), Чичикова («Мертвые души» по Гоголю) и Органа («Тартюф» Мольера) сделала Топоркова последователем его метода. В дальнейшем посвятил этому две книги: «К. С. Станиславский на репетиции» (1949) и «О технике актера» (1954).

     В ролях самого разного плана Топорков поражал органичностью своего поведения в образе. То он был одержим, почти безумен как геолог-фанатик Морис в «Глубокой разведке», то самоуверен как Аркашка Счастливцев в «Лесе», то упоен мыслью как философ Эдип в «Лисе и винограде».

     Преподавал в Школе-студии МХАТ. [↑](#endnote-ref-340)
344. *Лужский Василий Васильевич* (1869 – 1931), актер, режиссер и педагог, один из плеяды основателей Художественного театра. Подробнее см. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905 и 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-341)
345. Роли Бланкара, Ришбона и де Льевиля играли А. В. Жильцов, Н. Г. Александров, В. А. Вербицкий. [↑](#endnote-ref-342)
346. Роль Анри (Неизвестного) в МХАТ исполнял В. А. Орлов. [↑](#endnote-ref-343)
347. *Степанова Ангелина Иосифовна* (1905 – 2000), актриса. В МХАТ поступила в 1924 году в составе школы Третьей студии и проработала в нем до конца дней.

     Актриса тонкого ума и изысканного вкуса. Актриса перевоплощения и одновременно своей манеры, своей интонации. С одинаковой свободой играла в произведениях русских и западных писателей, передавая их стиль и принадлежность эпохе.

     Она была толстовской Мариэтт и Бетси в «Воскресении» и «Анне Карениной», чеховской Ириной в «Трех сестрах», графиней из «Безумного дня, или Женитьбы Фигаро» Бомарше и Гертрудой из «Идеального мужа» Уайльда. Долгие годы она играла Лиду в «Платоне Кречете», рисуя образ интеллигентной советской девушки.

     К знаменитым ролям Степановой более поздних лет относились королева Елизавета в «Марии Стюарт» Шиллера и актриса Патрик Кэмпбелл в «Милом лжеце» Килти. [↑](#endnote-ref-344)
348. {385} *Павлов Владимир Александрович* (1899 – 1967), театральный критик.

     В 1928 году ответственный секретарь редакции журнала «Новый зритель» и его постоянный автор.

     Ратовал за «социалистический подход к критике» («Новый зритель», 1928, № 1). В передовой статье «Проблема постановок на театре» (Там же, № 6) видел задачу творчества в том, что, соприкасаясь с «новым строительством», «художник, несущий знамя будущего, получает свой социальный заказ».

     Доказывал, что перевоспитание старой интеллигенции все еще недостаточно и заключается лишь «в механическом восприятии революционной идеологии» («Новый зритель», 1928, № 12). Считал, что интеллигенция так же опасна, как контрреволюционный заговор в Шахтах (Донбасс), что «в области искусства, в частности, в области театра, усиленная настороженность и бдительность более чем необходима» (Там же).

     По мнению Павлова, художественные образы не должны были иметь индивидуальные черты, так как они вырастают «из буржуазного мещанского мировоззрения отдельных личностей» («Новый зритель», 1928, № 1). Им на смену должен явиться «индивидуализм в рамках целостного развития социальной личности» (Там же).

     Эти воззрения Павлова отражали процесс стандартизации искусства и надзора за ним, основанные на классовом мировоззрении.

     Положения публикуемой здесь статьи Павлов расширил и пополнил анализом последовавших постановок МХАТ: «Дни Турбиных», «У врат царства» («У царских врат»), «Безумный день, или Женитьбы Фигаро» в своей книге «Театральные сумерки: Статьи и очерки об академизме и о МХАТе (1926 – 27 гг.)» (М.: Библиотека «Новый зритель», 1928).

     «Эволюции творчества Художественного театра в ее важнейших моментах» и его «сценическому стилю» преимущественно в дореволюционный период было посвящено исследование В. А. Павлова «К проблеме монистического изучения творчества МХТ», опубликованное в журнале ГАХН «Искусство» (М., 1928. Т. 4, кн. 3 – 4). [↑](#endnote-ref-345)
349. Автор имеет в виду мысль, высказанную Вл. Немирович-Данченко в его «историческом» интервью о «смене вех» МХАТ (*Павлов В. А*. Театральные сумерки. С. 53 – 54). [↑](#endnote-ref-346)
350. {386} *Орлинский (Крипс) Александр Робертович* (? – 1938 ?), влиятельный сотрудник Главреперткома, ответственный театральный деятель, критик. Репрессирован.

     На партийном совещании по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 года явился инициатором создания театрального журнала. В результате при Наркомпросе был создан иллюстрированный еженедельник «Современный театр». Должность его ответственного редактора около полутора лет исполнял сам Орлинский. Далее журнал ненадолго перешел к Л. Л. Оболенскому и был закрыт после 8 октября 1929 года.

     Орлинский разделял представителей театральной критики на несколько групп по их идейному значению для советской культуры. Он поддерживал группу пишущих о театре коммунистов, так как те исполняют задачи публицистические. Но он не принимал группу критиков «товарищей псевдомарксистов», которые «научились употреблять марксистскую терминологию», не входя в суть дела (Пути развития театра: стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927, М.; Л.: Кинопечать, 1927).

     Опасался Орлинский критиков — «культурных специалистов» в области театра и называл их «формалистами», потому что они «совершенно сознательно отвергают социологический подход к критике» (Там же). Он относил к ним П. А. Маркова, несмотря на его сотрудничество в «Правде». По сделанному признанию, он не заказал бы Маркову статью о «Любови Яровой», потому что он — «вдохновитель “Дней Турбиных”» (Там же).

     Орлинский считал, что перед критикой следует ставить задачи, «вытекающие из данного этапа развития», на котором «никого не удовлетворяет это искусственное дробление на правых и левых». Все дело заключено в «умелом использовании» критиков-специалистов и самих театров.

     Специалистам «опасновато давать рецензии о новых революционных постановках, потому что они недружественно к ним относятся» (Там же), а на театры надо «нажимать», чтобы использовать их как инструмент правильной идеологии.

     Орлинский приводил примеры механизмов этой политики. Так критика сознательно «подняла» успех спектакля «Любовь Яровая» в Малом театре. А на Художественный он «нажимал» сам, о чем и рассказывал: «В “Днях Турбиных” есть сценка, где поется “Боже, царя храни”. Они раньше это пели патетически, а когда нажали, то они стали петь {387} это в пьяном виде, этим самым дискредитируя “Боже, царя храни”. Вот вам инструмент» (Там же).

     Известно выступление А. Р. Орлинского против спектакля «Дни Турбиных» на диспуте 7 февраля 1927 года, которое парировал П. А. Марков. Он назвал позицию Орлинского «полной изоляцией от искусства» (Книга завлита. С. 288). [↑](#endnote-ref-347)
351. Петлюровщина — контрреволюционное движение на Украине, возглавлявшееся *С. В. Петлюрой* (1879 – 1926). [↑](#endnote-ref-348)
352. *Скоропадский П. П*. (1873 – 1945), организатор контрреволюционной борьбы на Украине, гетман «Украинской державы» (1918). [↑](#endnote-ref-349)
353. *Гессен И. В*. (1866 – 1943), адвокат и публицист, принадлежал к партии кадетов. В 1921 году издал «Архив русской революции». [↑](#endnote-ref-350)
354. *Шульгин В. В*. (1878 – 1976), политический деятель, монархист, автор воспоминаний «Дни» и «1920‑й год». [↑](#endnote-ref-351)
355. *Раковский Григорий Николаевич* (1889 – 1975), журналист, кандидат юридических наук. Печатался до революции в «Южном крае» (Харьков) и «Речи» (СПб.). Участник белогвардейского движения, о котором написал книги: «В стане белых. От Орла до Новороссийска» (1920), «Конец белых. От Днепра до Босфора» (1921). Эмигрировал в Прагу, потом в Нью-Йорк, где прожил до конца дней. Сотрудничал в «Новом русском слове» и «Русской мысли» (Париж). [↑](#endnote-ref-352)
356. Опущены приемы извращения правды, с точки зрения Орлинского (изоляция белой гвардии от простого народа, «великодержавный шовинизм»), и вывод об «исторической фальши пьесы» «Дни Турбиных». [↑](#endnote-ref-353)
357. *Яншин Михаил Михайлович* (1902 – 1976), актер, режиссер. Поступил в МХАТ в составе Второй студии в 1924 году и работал там по конец жизни. Начинал с небольших ролей, в которых проявил артистическое обаяние, склонность к характерности и тонкий юмор. Исполнение роли Лариосика в «Днях Турбиных» определило судьбу Яншина, включив его в круг избранных дарований второго поколения МХАТ.

     Из лучших его работ: садовник Антонио в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро», Градобоев в «Горячем сердце», сэр Питер Тизл в «Школе злословия», Чебутыкин в «Трех сестрах», Маргаритов в «Поздней любви».

     Запомнилось виртуозное исполнение Яншином (сэр Питер) и Андровской (леди Тизл) комического музыкального дуэта, с пением и игрой на флейте и арфе, в спектакле «Школа злословия».

     В своей последней роли — Франтишеке Абеле («Соло для часов с боем», 1973) Яншин раскрыл достоинство и гордость старика перед непонимающим его новым поколением.

     Кроме работы в МХАТ Яншин с 1937 по 1941 год руководил цыганским театром «Ромэн», а с 1950‑го по 1963‑й — Московским драматическим театром им. К. С. Станиславского. [↑](#endnote-ref-354)
358. *Пиотровский Адриан Иванович* (1898 – 1937?), сценарист, киновед, теоретик и критик.

     Получил классическое образование, являлся одним из самых эрудированных специалистов в области античной литературы и театра в советские 20 – 30‑е годы. Сотрудничал с Российским институтом истории искусств.

     Пиотровский заложил основы киноведения, участвовал в сборнике «Поэтика кино» (1927). Положительно влиял на деятельность студии «Ленфильм». В 1930 году были опубликованы {388} отдельным изданием лекции А. И. Пиотровского «Художественные течения в советском кино» (М.‑Л.: Теакинопечать).

     В 1937 году Пиотровский был репрессирован. [↑](#endnote-ref-355)
359. Пиотровский допускает неточность. Молодежь «Дней Турбиных» вела свою родословную из частной Школы драматического искусства, принадлежавшей деятелям МХТ Н. Г. Александрову, И. О. Массалитинову и Н. А. Подгорному. Преобразовавшись в 1916 году из школы во Вторую студию МХТ под руководством В. Л. Мчеделова, эта группа давала спектакли на сцене по адресу: Тверская улица, дом 22. С переходом студийцев в коллектив МХАТ эта сцена стала называться Малой сценой. Она принадлежала Художественному театру с 1924 по 1936 год. [↑](#endnote-ref-356)
360. Роль Лариосика исполнял М. М. Яншин. [↑](#endnote-ref-357)
361. Алексея Турбина играл Н. П. Хмелев. [↑](#endnote-ref-358)
362. В роли Шервинского выступал М. И. Прудкин. [↑](#endnote-ref-359)
363. Речь идет об И. Я. Судакове. [↑](#endnote-ref-360)
364. В. А. Вербицкий играл Тальберга. [↑](#endnote-ref-361)
365. Имеется в виду П. А. Марков и его доклад «Перспективы театрального сезона» в Доме Печати. [↑](#endnote-ref-362)
366. Впервые «Белая гвардия» была опубликована (не полностью) в двух номерах журнала «Россия»: № 4 за 1924 год и № 5 за 1925 год. [↑](#endnote-ref-363)
367. В пьесе «Дни Турбиных» нет роли гетмана Скоропадского. Она заменена ролью «Гетмана “всея Украины”», которую исполнял В. Л. Ершов. [↑](#endnote-ref-364)
368. Опущена оценка состояния дел на «левом» фронте, который «перестраивается внутри». [↑](#endnote-ref-365)
369. Лейфертовский намаз — предположительно: создание образа средствами костюмерно-бутафорской мастерской Л. А. Лейферта. [↑](#endnote-ref-366)
370. Бытовизм ахрровского толка — стиль художников АХРР — Ассоциации художников революционной России. [↑](#endnote-ref-367)
371. «Прометей» Эсхила, «Отелло» Шекспира, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше — пьесы ближайшего репертуарного плана МХАТ. [↑](#endnote-ref-368)
372. {389} «Любовь Яровая» Тренева и «Лево руля!» Билль-Белоцерковского были поставлены на сцене Малого театра в 1926 году. [↑](#endnote-ref-369)
373. Речь, очевидно, идет об особняке Арсения Абрамовича Морозова на Арбате (ул. Воздвиженка, 16), построенном архитектором В. А. Мазыриным в 1894 – 1899 годах. [↑](#endnote-ref-370)
374. Подразумевается отделение Музыкальной студии от Художественного театра по окончательному решению старейших артистов, вынесенному на заседании 3 марта 1926 года. [↑](#endnote-ref-371)
375. Имеется в виду репертуар МХАТ («Дядя Ваня») и его бывших студий: «Зойкина квартира» Булгакова в Театре им. Вахтангова, «Евграф — искатель приключений» Файко и «Орестея» Эсхила во МХАТ Втором. [↑](#endnote-ref-372)
376. Премьера «У царских врат» К. Гамсуна состоялась в Художественном театре 9 марта 1909 года. [↑](#endnote-ref-373)
377. Редакция полностью не разделяет взглядов автора, в особенности в отношении «Дней Турбиных». [↑](#footnote-ref-6)
378. Опущено замечание о том, что Малый театр правильно понял лозунг «Назад к Островскому» как показ современности в «глубоко реалистической и одновременно глубоко театральной манере», что привело к удаче постановки «Любови Яровой». [↑](#endnote-ref-374)
379. «Зеленое кольцо» — первый спектакль Второй студии (премьера 24 ноября 1916). [↑](#endnote-ref-375)
380. *Бендина Вера Дмитриевна* (1898 – 1974), актриса МХАТ с 1924 по 1964 год. Необычайно искренняя по сценическому выражению образа актриса. Она играла роли детей, Даже мальчиков (Тильтиль «Синяя птица», Ленька «В людях»), однако ее главные героини находились в ломком возрасте между наивным детством и отважной юностью, как Фаншетта в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро» или Надя во «Врагах».

     Обольстительны были ее хитроумные служанки: Лиза в «Горе от ума», Дорина в «Тартюфе».

     Замечательно она играла в сказках: самоотверженную Суок в «Трех толстяках» или капризную королеву в «Двенадцати месяцах».

     В свои поздние артистические годы Бендина исполняла роли второго плана и эпизоды, в которых всегда находила верный характерный акцент. Большим успехом у публики пользовалось ее участие вместе с Л. В. Харитоновым в спектакле «Дорога через Сокольники» {390} (1958), считавшемся у критиков мелким для репертуара МХАТ. [↑](#endnote-ref-376)
381. *Соколова Вера Сергеевна* (1896 – 1942), актриса. С 1916 года была участницей Второй студии, с 1924 года и по конец жизни работала во МХАТ. Вл. И. Немирович-Данченко относил Соколову к разряду «прекрасных “вторых”» дарований труппы МХАТ (Письма‑4. Т. 3. С. 515).

     Яркость и смелость красок Соколова проявила уже в студийном спектакле «Елизавета Петровна», в заглавной роли. В дальнейшем она незаурядно сыграла Елену в «Днях Турбиных», Раису в «Унтиловске», Клеопатру во «Врагах», леди Снируэлл в «Школе злословия». П. А. Марков писал: «Я не обижу остальных сильнейших актрис МХАТ, если скажу, что в подобных ролях Соколова не имела соперниц» (Книга завлита. С. 248). [↑](#endnote-ref-377)
382. *Орлов Василий Александрович* (1896 – 1974), актер, режиссер, педагог. В МХАТ с 1926 года и по конец жизни. С 1929 года вел педагогическую работу в ГИТИСе. Преподавал в Школе-студии МХАТ.

     При сдержанности внешних выразительных красок Орлов умел передать внутренний мир образа. Переживания даже таких его героев, как Яков Бардин во «Врагах» или Кулыгин в «Трех сестрах», оказывались неожиданно сложными. Мучительные поиски смысла жизни наполняли создаваемый им образ Войницкого в «Дяде Ване», которого он играл после Б. Г. Добронравова. Навсегда раненой оставалась душа его Березкина в «Золотой карете» Леонова. [↑](#endnote-ref-378)
383. Премьера «Хозяйки гостиницы» состоялась 3 февраля 1914 года, а «Месяца в деревне» — 9 декабря 1909 года. [↑](#endnote-ref-379)
384. *Головин Александр Яковлевич* (1863 – 1930), художник, сценограф, принадлежал к направлению «Мира искусства», обладал собственным, всегда узнаваемым стилем. Его декорации отличались живописностью и богатством красок.

     Работал на сценах Александринского и Большого императорских театров. Сотрудничал с В. Э. Мейерхольдом.

     В Художественном театре Головин оформил две постановки К. С. Станиславского: «Безумный день, или Женитьба Фигаро» и «Отелло». [↑](#endnote-ref-380)
385. *Комиссаров Александр Михайлович* (1904 – 1975), актер МХАТ с 1925 года и по конец жизни, педагог его Школы-студии; мастер сценического шаржа. [↑](#endnote-ref-381)
386. *Сластенина Нина Иосифовна* (1889 – 1966), актриса МХАТ в 1924 – 1956 годах, первая исполнительница роли графини. [↑](#endnote-ref-382)
387. *Ламанова Надежда Петровна* (1861 – 1941), знаменитая портниха и художник-модельер, участница оформления многих спектаклей Художественного театра. [↑](#endnote-ref-383)
388. Опущена характеристика актерской молодежи МХАТ, следующей в искусстве дорогой «стариков». [↑](#endnote-ref-384)
389. {391} Речь идет о постановках «Безумного дня, или Женитьбы Фигаро» Н. В. Смоличем на сцене Александринского театра (1918) и Ф. Ф. Комиссаржевским в Театре ХПСРО (1919). [↑](#endnote-ref-385)
390. *Телешева Елизавета Сергеевна* (1892 – 1943), актриса, режиссер, педагог. В МХАТ с 1916 года и по конец жизни. Играла небольшие роли, в основном работая режиссером. Участвовала в постановке спектаклей: «Сестры Жерар», «Реклама», «Три толстяка», «Мертвые души», «Горе от ума» (1938), «Последняя жертва».

     *Вершилов Борис Ильич* (1893 – 1957), режиссер и педагог. Работал в Третьей и Второй студиях; в МХАТ с 1924 года с перерывами по 1949 год. С 1945 года по конец жизни преподавал в Школе-студии МХАТ. [↑](#endnote-ref-386)
391. Редакция сомневается в вескости возражений, которые предполагает у театра Н. Волков. Вообще с некоторыми положениями печатаемой статьи редакция не солидаризуется. [↑](#footnote-ref-7)
392. Опущен рассказ о работе над «композицией текста» пьесы. [↑](#endnote-ref-387)
393. *Гейнсборо Томас* (1727 – 1788), английский художник, известный портретист и пейзажист. [↑](#endnote-ref-388)
394. А. Я. Головин оформил «Кармен» на сцене Мариинского театра в 1908 году. [↑](#endnote-ref-389)
395. *Раевская Евгения Михайловна* (1854 – 1932), актриса.

     Принадлежала к поколению основателей Художественного театра, на сцене которого играла с 1898 года и до конца жизни. Высокий профессионализм позволял ей играть разнообразные роли в пьесах русского и западного репертуара.

     В 1918 – 1921 годах Раевская вместе с Г. С. Бурджаловым и В. В. Лужским участвовала в образовании группы для районных спектаклей, из которой затем возникла Четвертая студия МХАТ. [↑](#endnote-ref-390)
396. *Самарова Мария Александровна* (1852 – 1919), актриса.

     В Художественном театре работала с 1898 года и по конец жизни. Играла так называемые возрастные роли, из которых особым совершенством отличались ее «няньки» в пьесах Чехова — Марина в «Дяде Ване» и Анфиса в «Трех сестрах», а также госпожа Фокерат в «Одиноких» Гауптмана.

     *Артем (Артемьев) Александр Родионович* (1842 – 1914), актер.

     Старейший представитель первого состава труппы Художественного театра, на сцене которого проработал до конца дней.

     Начав с роли Богдана Курюкова в «Царе Федоре Иоанновиче», он далее участвовал в этапных постановках, определивших путь театра. От Артема пошли толкования ролей в чеховском репертуаре, таких как Шамраев в «Чайке», Телегин в «Дяде Ване», Чебутыкин в «Трех сестрах», Фирс в «Вишневом саде».

     Отдельной темой в творчестве Артема были его люди из народа: Аким во «Власти тьмы», Перчихин в «Мещанах».

     Последний созданный им образ — Кузовкин в «Нахлебнике» — принадлежал поискам Художественного театра в области воплощения драматургии Тургенева. [↑](#endnote-ref-391)
397. {392} *Голлербах Эрих Федорович* (1895 – 1942), литературовед, искусствовед, художник-иллюстратор.

     Занимался историей дворцов Царского Села, историей портретной живописи в России XVIII века, западным и русским новейшим искусством. Его перу принадлежат монографии о М. В. Добужинском, Г. И. Нарбуте и другие искусствоведческие работы.

     В 20 – 30‑е годы публиковал критические статьи и рецензии в периодической печати.

     С 1933 до 1935 года находился в заключении по обвинению во «вредительской деятельности». Погиб в 1942 году при эвакуации из блокадного Ленинграда. [↑](#endnote-ref-392)
398. Палестра — у древних греков школа для физических упражнений. [↑](#endnote-ref-393)
399. *Егоров Владимир Евгеньевич* (1878 – 1960), художник театра и кино. В декорациях к «Драме жизни» и «Синей птице» на сцене Художественного театра добивался приемов условного искусства. [↑](#endnote-ref-394)
400. *Метерлинк Морис* (1862 – 1949), бельгийский писатель, создатель ряда символистских пьес. [↑](#endnote-ref-395)
401. *Кардовский Дмитрий Николаевич* (1866 – 1943), художник и театральный декоратор. Над оформлением спектакля «Николай I и декабристы» работал вместе с В. А. Симовым. [↑](#endnote-ref-396)
402. *Щусев Алексей Викторович* (1873 – 1949), архитектор.

     Наиболее известные проекты Щусева: Казанский вокзал, Мавзолей В. И. Ленина, гостиница «Москва».

     Мелодрама А. Ф. Деннери и Э. Кормона «В буре времен» шла в декорациях Щусева во Второй студии под названием «Сестры Жерар». [↑](#endnote-ref-397)
403. *Блок Александр Александрович* (1880 – 1921), поэт. [↑](#endnote-ref-398)
404. Многолетие — провозглашение слов «многая лета» во время церковного богослужения. В спектакле исполнялось в виде шуточного тоста, как это бывает при застольях. [↑](#endnote-ref-399)
405. «Горячее сердце» оформлял Н. П. Крымов. [↑](#endnote-ref-400)
406. {393} *Бабель Исаак Эммануилович* (1894 – 1940), писатель. [↑](#endnote-ref-401)
407. *Леонов Леонид Максимович* (1899 – 1994), писатель. [↑](#endnote-ref-402)
408. *Платон Иван Степанович* (1870 – 1935), режиссер, актер и драматург Малого театра. [↑](#endnote-ref-403)
409. «Барсуки» Л. М. Леонова были поставлены в Театре им. Вахтангова в 1927 году; «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского — в Театре им. МГСПС в 1925 году. [↑](#endnote-ref-404)
410. Театр-Студия Малого театра была создана в 1925 году и работала под руководством Ф. Н. Каверина до 1932 года. В 1927 году на ее сцене были поставлены пьесы советских драматургов: «Вредный элемент» В. В. Шкваркина и «Пурга» Д. А. Щеглова. [↑](#endnote-ref-405)
411. Последний спектакль перед перерывом состоялся в сезоне 1926/27 года 10 июня 1927 года. Репертком запретил исполнение «Дней Турбиных» в новом сезоне 1927/28 года.

     Одновременно запретили спектакли и в других московских театрах: «Бесприданницу» в Малом, «Орестею» в МХАТ Втором, «Саломею» в Камерном. Было ограничено число допускаемых представлений «Петербурга» в МХАТ Втором и «Зойкиной квартиры» в Театре им. Вахтангова.

     «Конец “Дням Турбиных”. В Репертуаре МХАТ Первого на предстоящий сезон пьеса Булгакова “Дни Турбиных” — не включена», — с удовлетворением информировал читателей «Рабис» (1927, № 32).

     В театральном фельетоне «Перед столичной витриной» Н. Адуев иронизировал по этому поводу в стихах:

     «Во МХАТ — весь год народ валил лавиной,

     Весь год шумел поток людской волны,

     Их словно гнали мощные турбины,

     {394} Ошибься в удареньи — Тур‑би‑ны.

     Коль рассудить — незначущая пьеска —

     Откуда ж столько шума, столько треска?

     Она б прошла спокойно и тишком,

     Но… ей “рекламу” создал Репертком»

     («Современный театр», 1927, № 2).

     Запрет «Дней Турбиных» был отменен Наркомпросом 11 октября 1927 года благодаря вмешательству наркома А. В. Луначарского и партийных деятелей: А. С. Енукидзе и К. Е. Ворошилова, у которых МХАТ и лично К. С. Станиславский просили защиты. Первое представление «Дней Турбиных» состоялось 20 октября 1927 года. [↑](#endnote-ref-406)
412. Предположительно речь может идти о деятелях белого движения Эрнесте Эмировиче Эльвенгрене (1865 – 1935) и Клавдии Александровиче Дружиловском (? — 1955). Оба скончались в эмиграции. [↑](#endnote-ref-407)
413. Роли в спектакле «Отелло» Шекспира были распределены 26 июня 1926 года. Репетиции начались 23 декабря 1926 года. Параллельно 7 января 1927 года приступили к репетициям «Унтиловска». В четверг, 10 марта 1927 года, на пятьдесят первой репетиции состоялся показ «Отелло» К. С. Станиславскому. После этого было оказано предпочтение скорейшему выпуску советских пьес. Публичная генеральная репетиция «Унтиловска» состоялась 14 февраля 1928 года.

     «Растратчики» были поставлены в два этапа: с 13 апреля по 24 мая 1926 и затем с 1 декабря 1927 года по 10 апреля 1928 года. [↑](#endnote-ref-408)
414. Династия Гогенцоллернов — бранденбургских курфюрстов, прусских королей и германских императоров. Последний в династии император Вильгельм II был свергнут ноябрьской революцией 1918 года в Германии. [↑](#endnote-ref-409)
415. «Нестле» — известная фирма пищевых концентратов для детей и взрослых, основанная в 1866 году (Швейцария). [↑](#endnote-ref-410)
416. *Масс Владимир Захарович* (1896 – 1979), драматург, сатирик, театральный критик. [↑](#endnote-ref-411)
417. Тетку Фрошар играла М. И. Пузырева, Жака играл А. А. Андерс. [↑](#endnote-ref-412)
418. *Рославлев Борис Александрович* (1883 – 1960), писатель и режиссер. Пользовался псевдонимом Кошкин Б. Печатался в «Вестнике театра», работал в периферийных театрах (Омск, Сталинград). [↑](#endnote-ref-413)
419. Речь идет о статье: В. Билль-Белоцерковского «Драматург и режиссер» в журнале «Современный театр» (1927, № 7); редакционной статье «Режиссер в советском театре», {395} статьях «Режиссерская смена» В. А. Павлова и «О режиссере и режиссерском театре» Эм. Бескина в журнале «Новый зритель» (1927, № 42). [↑](#endnote-ref-414)
420. Лекция — вернее, доклад В. Э. Мейерхольда «15 тезисов к 15 эпизодам» состоялся в Ленинграде 24 января 1927 года на диспуте о «Ревизоре». [↑](#endnote-ref-415)
421. Имеется в виду статья В. Билль-Белоцерковского «Драматург и режиссер» (см. сн. 1 [В электронной версии — [413](#_Tosh0005077)]). [↑](#endnote-ref-416)
422. *Федоров Василий Федорович* (1891 – 1971), режиссер, ученик В. Э. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-417)
423. *Крэг Эдвард Гордон* (1872 – 1966), английский режиссер, художник-теоретик, постановщик «Гамлета» Шекспира в Художественном театре (1911). [↑](#endnote-ref-418)
424. Имеются в виду куклы в финальной немой сцене «Ревизора» в постановке В. Э. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-419)
425. Челдон — один из представителей коренных сибирских жителей. В другом толковании — бродяга. [↑](#endnote-ref-420)
426. *Константин Константинович Романов* (1858 – 1915), великий князь, поэт, драматург. [↑](#endnote-ref-421)
427. Опущен разбор инсценировки, сделанной Вс. Ивановым из его «партизанской повести». [↑](#endnote-ref-422)
428. О. Л. Книппер-Чехова играла Надежду Львовну, А. Л. Вишневский — Семена Семеновича, В. Ф. Грибунин — Филонова. [↑](#endnote-ref-423)
429. Опущен анализ проблемы создания юбилейного спектакля к празднованию 10‑летия Октябрьской революции на советской сцене. [↑](#endnote-ref-424)
430. *Жаров Александр Алексеевич* (1904 – 1984), поэт, автор стихотворений на романтически-комсомольские и публицистические темы; поэт-песенник. [↑](#endnote-ref-425)
431. *Кедров Михаил Николаевич* (1893 – 1972), актер, режиссер, педагог, профессор. Учился в Московской духовной семинарии, в Грибоедовской студии, в Государственных высших художественных мастерских на скульптурном отделении у А. С. Голубкиной.

     В 1922 году Кедров поступил в школу Второй студии МХАТ, что привело его, как большинство его сверстников из Второй студии, в 1924 году в Художественный театр.

     Творческая жизнь Кедрова в МХАТ, в котором он работал по 1971 год, выразилась в его тончайших актерских работах, таких как отец Иона в «Унтиловске», Квасов в «Хлебе», Манилов в «Мертвых душах», Тартюф в «Тартюфе», его новых, независимых от прежних исполнителей {396} прочтений — вводы в роли Захара Бардина во «Врагах», Каренина в «Анне Карениной». Сюда же примыкают его лучшие постановки: «Глубокая разведка» Крона (1943), «Плоды просвещения» Л. Толстого (1951). Здесь он — талантливый последователь Станиславского, с которым непосредственно работал как актер и режиссер, особенно в 1936 – 1938 годах.

     Вместе с тем Кедров, получивший репутацию неопровержимо авторитетного толкователя «системы» Станиславского, к сожалению, под давлением времени поспособствовал не только ее распространению, но и омертвению, превращению в догму в глазах театральной общественности.

     С 1946 года Кедров исполнял различные руководящие должности в МХАТ: Художественный руководитель, Главный режиссер, Председатель Художественной коллегии. Это были годы драматического угасания коллектива МХАТ, его удовлетворения не творчеством, а своим высоким положением и признанием властей. Этому процессу Кедров был в силах противопоставить лишь призывы вернуться к глубине искусства МХАТ по Станиславскому и Немировичу-Данченко, а не конкретные реформы.

     В 1936 – 1947 годах Кедров преподавал, а затем и руководил Оперно-драматической студией им. К. С. Станиславского; поставил там «Три сестры» Чехова (1942). [↑](#endnote-ref-426)
432. *Мстиславский <Масловский> Сергей Дмитриевич* (1876 – 1943), прозаик, публицист.

     Принадлежал к многосторонним деятелям культуры и общественной жизни, оставил огромное число трудов в разных областях. Мстиславский был знатоком Востока — участником экспедиций и их описаний (1896 – 1899), профессиональным революционером, левым эсером, комиссаром, возглавлявшим партизанские отряды РСФСР в гражданскую войну, и так далее.

     В 1921 году перешел на литературную работу. Стал редактором частного журнала «Вестник театра — искусства — кино — спорта» — «Экран». Автор романов «Крыша мира» (1925), «На крови» (1928), в которых описал пережитое в годы революции.

     В 1925 – 1931‑м — был помощником главного редактора Большой Советской Энциклопедии, затем редактором издательства «Федерация».

     В 1938 – 1940‑м работал в Литературном институте.

     До конца дней продолжал писать на историко-революционные темы. [↑](#endnote-ref-427)
433. Редакция не во всем согласна с автором. [↑](#footnote-ref-8)
434. Пьеса «1917 год» была написана публицистом, членом ВЦИК Н. Н. Сухановым и режиссером И. С. Платоном. [↑](#endnote-ref-428)
435. *Лавренев Борис Андреевич* (1891 – 1959), писатель и драматург. [↑](#endnote-ref-429)
436. *Акимов Николай Павлович* (1901 – 1968), художник, режиссер. [↑](#endnote-ref-430)
437. *Керженцев (Лебедев) Платон Михайлович* (1881 – 1940), советский партийный деятель, историк и журналист. Занимал высокие посты, с 1936 по 1938 год был председателем Комитета по делам искусств при СНК СССР. [↑](#endnote-ref-431)
438. {397} «Вор» — роман Л. М. Леонова, написанный в 1925 году. [↑](#endnote-ref-432)
439. *Ливанов Борис Николаевич* (1904 – 1972), актер, режиссер.

     В МХАТ пришел в 1924 году из Четвертой студии и оставался в его труппе до конца жизни.

     Ливанов — актер огромного темперамента и неуемной творческой фантазии. Так же широк он был в жанровом диапазоне своих ролей: от трагического Соленого в «Трех сестрах» (1940) и Мити в «Братьях Карамазовых» (1960) до комедии и сатиры фигур Аполлоса в «Унтиловске» и Ноздрева в «Мертвых душах». Он был свободен на сцене и умел передавать некое романтическое озорство, играя графа Альмавива в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро» или Кудряша («Гроза»).

     Режиссерская деятельность Ливанова в МХАТ не была столь же успешна, как актерская: «Егор Булычов и другие» Горького (1963), «Чайка» Чехова (1968). Идеологической победой над руководителями искусства была его инсценировка и постановка «Братьев Карамазовых» (1960), в сущности, вернувшая на сцену МХАТ право исполнения этого произведения Ф. М. Достоевского.

     С приходом в МХАТ О. Н. Ефремова (1970), когда были упразднены прежние внутренние руководящие органы, в которые Ливанов входил, он не принял участия в этом этапе реформированной жизни театра. [↑](#endnote-ref-433)
440. *Зуева Анастасия Платоновна* (1896 – 1986), актриса. В МХАТ пришла со Второй студией (1924) и работала в нем до конца дней.

     Характерная актриса, создательница народных женских типов. Из них особенно выразительны были ее Коробочка в «Мертвых душах» Гоголя и роли в пьесах Островского: Домна Пантелеевна в «Талантах и поклонниках», Феклуша в «Грозе», Глафира Фирсовна в «Последней жертве». Зуева владела интонацией народной речи, как никто из представителей ее поколения в Художественном театре, и может считаться «актрисой Островского» на его сцене. [↑](#endnote-ref-434)
441. *Осинский Н. <Валерьян Валерьянович Оболенский>* (1887 – 1938), советский государственный и партийный деятель, экономист. Репрессирован.

     В 20‑е годы был одним из сотрудников издательства «Красная новь». Сохранял в партийной среде достаточно независимые марксистские взгляда. Критиковал В. И. Ленина и Я. М. Свердлова.

     В 1923 – 1924 годах Осинский был полпредом СССР в Швеции. [↑](#endnote-ref-435)
442. *Пильняк (Вогау) Борис Андреевич* (1894 – 1938), писатель.

     Автор известной «Повести непогашенной луны» (1926), из-за которой был изъят номер журнала «Новый мир».

     В 1937 году арестован, в 1938‑м — расстрелян. [↑](#endnote-ref-436)
443. Повесть *Д. А. Фурманова* (1891 – 1926) «Мятеж» в инсценировке Д. Поливанова была поставлена в Театре МГСПС в 1927 году. [↑](#endnote-ref-437)
444. *Елина Елена Кузминична* (1897 – 1967), актриса МХАТ с 1924 по 1963 год, исполнительница характерных ролей. [↑](#endnote-ref-438)
445. Имеется в виду рецензия П. К. <П. М. Керженцева> в «Правде» от 21 февраля 1928 года. [↑](#endnote-ref-439)
446. {398} *Катаев Валентин Петрович* (1897 – 1986), писатель.

     В МХАТ также ставилась его комедия «Квадратура круга» (1928) и инсценировка романа «За власть Советов» (1954). [↑](#endnote-ref-440)
447. «Тридцать лет, или Жизнь игрока» — пьеса В. Дюканжа. [↑](#endnote-ref-441)
448. Гвидо — возможно, имеется в виду действующее лицо драмы М. Метерлинка «Монна Ванна». [↑](#endnote-ref-442)
449. «Вокруг света на самом себе» — пьеса В. Шкваркина, показанная в Московском драматическом театре (б. Корша) 5 февраля 1927 года. Ставилась по шести раз в неделю. Топорков играл роль Ивана Васильевича. [↑](#endnote-ref-443)
450. ГОСЕТ — Государственный еврейский театр (1919 – 1949) в Москве. [↑](#endnote-ref-444)
451. *Грановский Алексей Михайлович* (Абрахам Азарх, 1890 – 1937), режиссер и основатель ГОСЕТа. [↑](#endnote-ref-445)
452. Опущено объяснение содержащейся в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» «социологической правды». [↑](#endnote-ref-446)
453. Первое издание книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» на русском языке вышло в сентябре 1926 года в Москве. [↑](#endnote-ref-447)
454. {399} *Тверской (Кузьмин-Караваев) Константин Константинович* (1890 – 1944 ?), режиссер, педагог, критик. Репрессирован.

     Деятельность Тверского проходила в петроградских и ленинградских студиях и театрах. С 1936 года — в Саратове.

     Начинал с В. Э. Мейерхольдом в Студии на Бородинской. С 1927 работал в БДТ, будучи с 1929 по 1935 год его главным режиссером и художественным руководителем. [↑](#endnote-ref-448)
455. *Мазинг Борис Владимирович* (1898 – 1941), журналист.

     Родился в Петербурге. С 1919 по 1926 год служил в Петроградской дивизии, уйдя в запас в должности командира РККА.

     Окончил Ленинградский университет.

     В качестве театрального критика печатался в ленинградских периодических изданиях: «Красной газете», в журналах «Рабочий и театр», «Жизнь искусства». Был ленинградским корреспондентом московского журнала «Современный театр».

     В конце 20‑х годов, информируя о диспуте на тему «Критика и театр», проходившем в Ленинграде в Центральном Доме Печати, Мазинг отмечал: «Сейчас у нас если театральная критика и не погибла, то превратилась в рецензентство мелкого размера» («Красная газета», 1927, 1 марта).

     Сам он стоял на том, что театральная критика как литературный жанр существует больше для читателей, чем для театра.

     Обвиненный в антисоветской пропаганде, Мазинг был арестован и расстрелян 15 августа 1941 года в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-449)
456. {400} Биографические сведения об авторе установить не удалось. [↑](#endnote-ref-450)
457. *Ибсен Г*. (1828 – 1906) — норвежский писатель; *Метерлинк М*. (1862 – 1949) — бельгийский писатель; *Уайльд О*. (1856 – 1900) — английский писатель; *Гамсун К*. (1859 – 1952) — норвежский писатель; *Пшибышевский С*. (1868 – 1927) — польский писатель. [↑](#endnote-ref-451)
458. *Мережковский Д. С*. (1865 – 1941), *Сологуб Ф. К*. (1863 – 1927), *Бальмонт К. Д*. (1867 – 1942), *Андреев Л. Н*. (1871 – 1919) — писатели предреволюционного периода русской литературы. [↑](#endnote-ref-452)
459. «Николай Ставрогин» Ф. М. Достоевского, «Мещане» и «На дне» М. Горького — дореволюционные постановки Художественного театра. [↑](#endnote-ref-453)
460. Выпущенная в 1929 году Библиотекой «Нового зрителя» книга В. А. Павлова получила название «Театральные сумерки. Статьи и очерки об академизме и МХАТ Первом (1926 – 27 гг.)». В ней имеется глава «“Дом Чайки” в Стране Советов». [↑](#endnote-ref-454)
461. См. В. Ф. Переверзева «Творчество Гоголя». [↑](#footnote-ref-9)
462. *Плеханов Георгий Валентинович* (1856 – 1918), философ, литератор, революционный и политический деятель. [↑](#endnote-ref-455)
463. Собрание сочинений Г. В. Плеханова. Т. XXIV, стр. 163. [↑](#footnote-ref-10)
464. {401} Чествование происходило на сцене Художественного театра 27 октября, а спектакль, составленный из сцен разных постановок, — 29 октября 1928 года. [↑](#endnote-ref-456)
465. Речь идет о литературоведе *Павле Никитиче Сакулине* (1868 – 1930). [↑](#endnote-ref-457)
466. Речь идет о литературном критике *Вячеславе Павловиче Полонском (Гусине)* (1886 – 1932). [↑](#endnote-ref-458)
467. *Савицкая Маргарита Георгиевна* (1868 – 1911), актриса Художественного театра с основания и до конца жизни, почитавшаяся одной из самых светлых личностей в труппе. Первая Ольга в «Трех сестрах» Чехова, Весна в «Снегурочке» Островского, Порция в «Юлии Цезаре» Шекспира, фру Альвинг в «Привидениях» Ибсена. [↑](#endnote-ref-459)
468. Биографические сведения об авторе установить не удалось. [↑](#endnote-ref-460)
469. *Новицкий П. И*., театральный критик. [↑](#endnote-ref-461)
470. Речь идет о проходящем внутри МХАТ реформировании структуры руководства, при котором большое влияние получила часть молодежи, активно стремящейся к управлению театром, к скорейшему преобразованию его в духе современности (репертуар, темп работы, удовлетворение запросов общественности). Весной 1928 года была организована группа Управление театром («шестерка»). В нее входили: Н. П. Баталов, Ю. А. Завадский, П. А. Марков, М. И. Прудкин, И. Я. Судаков, Н. П. Хмелев. [↑](#endnote-ref-462)
471. Очевидно, что среди выпущенных к юбилею МХАТ изданий марксистскими можно было считать работы П. С. Когана «Общественное значение МХТ» и В. А. Павлова «Театральные сумерки», датированные 1929 годом. [↑](#endnote-ref-463)
472. *Вакс Борис Арнольдович*, драматург, критик, секретарь редакции журнала «Новый зритель», председатель Союза революционных драматургов (1925).

     В 1928 году при расколе РАППа, к которому принадлежал, перешел во вновь созданную группу «Пролетарский театр». [↑](#endnote-ref-464)
473. *Нусинов Исаак Маркович* (1889 – 1950), литературовед и театральный критик; участвовал в заседаниях Художественного совета Камерного театра. [↑](#endnote-ref-465)
474. *Глебов Анатолий Глебович* (1899 – 1964), драматург, автор пьесы «Инга». Занимал административные должности в разных творческих объединениях: председатель Московского общества драматических писателей и композиторов, член Правления Союза революционных драматургов. [↑](#endnote-ref-466)
475. {402} Опущено сопоставление пьесы Вс. Иванова «Блокада» с его же повестью «Особняк». [↑](#endnote-ref-467)
476. Снохач — отец, живущий незаконно с женой своего сына (бранное слово). [↑](#endnote-ref-468)
477. *Кудрявцев Иван Михайлович* (1898 – 1966), артист МХАТ с 1924 года и по конец жизни.

     Учился в драматической студии М. А. Чехова и в школе Третьей студии. Работал с К. С. Станиславским над ролью Мелузова в «Талантах и поклонниках», трактовка образа которого вызвала споры в критике (1933).

     Искал в образах глубины психологии, в характерных ролях не боялся резких и отрицательных красок (Рюмин в «Дачниках»).

     Кудрявцев преподавал во ВГИК и в ГИТИСе. Увлекался историей происхождения «Слова о полку Игореве», переписывался на эту тему с Д. С. Лихачевым. [↑](#endnote-ref-469)
478. *Пикель Ричард Витольдович* (1896 – 1936), литературный и театральный критик.

     Печатался в журнале «Жизнь искусства», занимал ряд должностей в руководстве искусством, в том числе — директора Камерного театра и заместителя председателя Главреперткома.

     Расстрелян по обвинению в причастности к делу троцкистско-зиновьевского террористического центра. [↑](#endnote-ref-470)
479. Опущена критика выработавшегося в драматургии «стандартного рецепта для революционных пьес», по которому написан и «Огненный мост» Б. Ромашова. [↑](#endnote-ref-471)
480. *Сухово-Кобылин Александр Васильевич* (1817 – 1903), автор трилогии «Картины прошлого»: «Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина». [↑](#endnote-ref-472)
481. *Либединский Юрий Николаевич* (1898 – 1959), писатель. [↑](#endnote-ref-473)
482. *Киршон Владимир Михайлович* (1902 – 1938), драматург. [↑](#endnote-ref-474)
483. *Ромашов Борис Сергеевич* (1895 – 1958), *Файко Алексей Михайлович* (1893 – 1978) — драматурги. [↑](#endnote-ref-475)
484. «Конец Криворыльска» — пьеса Б. С. Ромашова, «Человек с портфелем» — пьеса А. М. Файко. [↑](#endnote-ref-476)
485. {403} *Александр III* (1845 – 1894), император Всероссийский. [↑](#endnote-ref-477)
486. *Плещеев Алексеи Николаевич* (1825 – 1893), поэт и писатель, литературный критик. Был приговорен к смертной казни по делу петрашевцев вместе с Ф. М. Достоевским. Сослан рядовым в Оренбургский край.

     Упомянутые взгляды А. П. Чехов высказал в письме к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 года. [↑](#endnote-ref-478)
487. {404} Премьера «Растеряевой улицы» на сцене Малого театра состоялась 29 ноября 1929 года. [↑](#endnote-ref-479)
488. *Нароков (Якубов) Михаил Семенович* (1879 – 1958), актер и режиссер. В труппе Малого театра работал в 1920 – 1949 годах. [↑](#endnote-ref-480)
489. Севастопольская кампания — период Крымской войны с 1854 по 1855 год (оборона Севастополя и его падение). [↑](#endnote-ref-481)
490. Пошехонье — нарицательное понятие, имеющее в виду крепостнический российский образ жизни, помещичий быт мелких дворян, описанные в «Пошехонской старине» М. Е. Салтыкова-Щедрина. [↑](#endnote-ref-482)
491. Опущен пересказ сюжета «Растеряевой улицы» и характеристики ее отдельных персонажей. [↑](#endnote-ref-483)
492. Об этой статье А. В. Луначарского известно мнение Вл. И. Немировича-Данченко, который писал: «Луначарский дал статью. Хорошую. Заинтересовался очень этим приемом в виде “лица от автора”, но недооценил всего “цимеса” этого приема. И предлагает пустяки. Во всяком случае, пишет: “Художественный театр показал себя на огромной высоте режиссерского и актерского искусства… Спектакль остается замечательным достижением…”» (Письма‑4. Т. 3. С. 266).

     Поражает, что восприятию приема инсценировки Немирович-Данченко отдает такое важное место во впечатлениях критики от спектакля. Оно даже примиряет его с рецензией Н. Гончаровой («Рабочая газета», 1930, 1 февраля), которая написана с идеологически вульгарной точки зрения на творчество Л. Н. Толстого.

     «Интересна и статья “Рабочей газеты” именно потому, что это отзыв рабочего голоса: “Новый, очень интересный прием… Качалов блестяще справился… Превосходно играет {405} Еланская… Большой, ценный спектакль…”» — пересказывает Немирович-Данченко эту статью, опуская слова о том, что переживания дворянина Нехлюдова, как уверяет автор, не интересуют советского зрителя (Там же).

     «Остальные рецензии, включая и Волкова, — приходит он к выводу о прессе на постановку “Воскресения”, — невыразительная мазня» (Там же). [↑](#endnote-ref-484)
493. *Фадеев Александр Александрович* (1901 – 1956), писатель. [↑](#endnote-ref-485)
494. В частности, имеется в виду статья В. И. Ленина (1870 – 1924) «Лев Толстой, как зеркало русской революции», написанная в 1908 году. В советскую эпоху положения этой статьи были эталоном интерпретации творчества Толстого и его произведений. [↑](#endnote-ref-486)
495. Интроспекция — самонаблюдение. [↑](#endnote-ref-487)
496. *Дягилев Сергей Павлович* (1872 – 1929), театральный деятель, организатор «Русских сезонов за границей», показал «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова в Париже в 1914 году. [↑](#endnote-ref-488)
497. Квиетизм — религиозно-этическое учение, возникшее в XVII веке, основанное на идее созерцательности и покорности воле Божией. [↑](#endnote-ref-489)
498. *Раскольников (Ильин) Федор Федорович* (1892 – 1939), политический деятель, дипломат, литератор. Занимал руководящие посты в разных областях: военной (флот), дипломатической (полномочный представитель в Афганистане, Эстонии, Дании, Болгарии), литературной (журналы «Молодая гвардия», «Красная новь», издательство «Московский рабочий»). По мировоззрению — марксист. Написал книги «Кронштадт и Питер в 1917 году», «Записки мичмана Ильина», пьесу «Робеспьер», пьесу о Льве Толстом для Малого театра.

     В 1938 году, вопреки отзыву с дипломатической службы, остался за рубежом. Написал письмо И. В. Сталину с критикой установленного им режима репрессий.

     В СССР Раскольникова объявили «врагом народа». Вскоре он умер и был похоронен в Ницце. Смерть его окружена тайной. По свидетельству Н. Н. Берберовой, в эмиграции полагали, что «Федор Раскольников явно покончил с собой, выбросился утром из окна…» (*Берберова Н. Н*. Курсив мой. М.: Согласие, 1996. С. 623).

     Художественный театр связала с Раскольниковым общая работа над спектаклем «Воскресение». Вл. И. Немирович-Данченко писал о том, что имеет с ним «отличные отношения», считал его «очень славным» и сожалел, что его сняли с должности председателя Главреперткома (Письма‑4. Т. 3. С. 256, 267).

     О непосредственном сотрудничестве с ним он писал: «Когда я еще до Раскольникова рисовал роль “от автора”, ею сразу увлеклись Качалов и Москвин. Раскольников принес “Воскресение” без роли “от автора”, я сказал, что простая переделка меня не интересует. И руководил его работой. Он переделывал 4 раза и все-таки не схватил сущности. Доделали мы сами. Весь смысл: чтобы именно роман, чтобы дух Толстого (хотя в кое-чем и преодолеваемого идеологически) — наполнял зал. Лицо от автора и рассказывает, и негодует, и издевается, и сочувствует. Лучшие страницы романа в его руках» (Там же. С. 268). [↑](#endnote-ref-490)
499. Непрерывка — система непрерывающейся рабочей недели, при которой выходной день давался работнику по графику, через каждые пять дней. [↑](#endnote-ref-491)
500. Роль 1‑го мальчишки играла Е. Н. Морес, 2‑го — Е. А. Алеева. [↑](#endnote-ref-492)
501. *Дмитриев Владимир Владимирович* (1900 – 1948), театральный художник. Работал в театрах разных жанров (опера, балет, драма), с режиссерами противоположных направлений, {406} от Мейерхольда до Немировича-Данченко, всегда сохраняя при этом свой почерк сценографа.

     В МХАТ Дмитриев появился в 1929 году, в работе над неосуществившейся постановкой «Бесприданницы» Островского, и оставался до конца жизни, пребывая в 1941 – 1948 годах даже в должности его главного художника.

     «Воскресение» — первая постановка Дмитриева на мхатовской сцене. После нее последовало участие в оформлении «Мертвых душ», однако отклоненное вместе с отвергнутым вариантом инсценировки (1932). Сотрудничество возобновилось, когда Дмитриев нашел великолепное решение для «Врагов» Горького (1935), за которыми последовали блистательные удачи оформления «Анны Карениной» (1937) и «Трех сестер» (1940). Здесь были угаданы не только стили авторов — Толстого и Чехова, но и те единственные декорации, в каких они могли идти на сцене Художественного театра. Ледяной воздух каменных интерьеров «Анны Карениной» и тепло старых деревянных стен в «Трех сестрах» так соответствовали режиссерскому прочтению Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-493)
502. Биографические сведения об авторе установить не удалось. [↑](#endnote-ref-494)
503. *Паньоль Марсель* (1895 – 1974), французский драматург и кинорежиссер, член Французской Академии, автор комедий характеров и социальных разоблачений. [↑](#endnote-ref-495)
504. *Уоткинс Маурин Даллас* (1896 – 1969), американская журналистка и драматург. Работала репортером в газете «Чикаго Трибьюн». Реальная история дала ей материал для комедии «Чикаго». Фильм, снятый по ней режиссером С. Де Миллем, пользовался большим успехом. Показанный в советском прокате, он составлял конкуренцию постановке пьесы во МХАТ.

     «И нужно сказать прямо — американская картина (знакомая нашему зрителю) вскрывает подпочву американского правосудия гораздо глубже и острее, чем это делает Малая сцена МХАТа», — писал М. Загорский («Вечерняя Москва», 1930, 5 марта). «В сравнении с американским “Чикаго”, наша “Реклама” выглядит совсем безобидно и добродушно. А между тем *должно было быть как раз наоборот*», — убежден был Загорский (Там же).

     Того же мнения придерживался и некто Н. Б‑н — рецензент газеты «Труд» (14 мая 1930). [↑](#endnote-ref-496)
505. Роль Мери Сеншейн играла С. В. Халютина. [↑](#endnote-ref-497)
506. Роль председателя суда играл Г. А. Герасимов. [↑](#endnote-ref-498)
507. *Ариан Ася Абрамовна*, переводчица. Впервые увидела спектакли Художественного театра на гастролях в Петербурге в 1906 – 1907 годах. Переписывалась с О. Л. Книппер-Чеховой. В 1955 году уехала в Англию, где жила в Бирмингаме. [↑](#endnote-ref-499)
508. *Вербицкий Всеволод Алексеевич* (1896 – 1951), артист, сын писательницы-феминистки А. А. Вербицкой — автора популярного романа «Ключи счастья» и других модных в 10‑е годы XX века произведений.

     Вербицкий — один из основателей Второй студии Художественного театра, перешедший в ее составе во МХАТ в 1924 году, где и работал по 1950 год.

     Создатель острохарактерных образов, в том числе Тальберга в «Днях Турбиных», первым исполнителем коего и был.

     Вербицкий оставил несколько содержательных воспоминаний, опубликованных в Ежегодниках Московского Художественного театра за 1945 и 1946 годы: «Вторая студия», {407} «О Н. П. Хмелеве», «МХАТ в Минске в первые дни Отечественной войны». В сборнике воспоминаний «О Станиславском» (М.: ВТО, 1948) помещена его статья о занятиях и встречах с К. С. Станиславским. [↑](#endnote-ref-500)
509. *Грибов Алексей Николаевич* (1902 – 1977), артист МХАТ с 1924 года и по конец жизни. Поступил в составе учеников школы Третьей студии МХАТ.

     Создатель множества народных русских типов в спектаклях МХАТ, в классической и современной драматургии. С их медлительностью, говорочком, мудростью, себе на уме были его Лука в «На дне» Горького, 1‑й мужик в «Плодах просвещения» Толстого, Непряхин в «Золотой карете» Леонова. Разнообразие этих типов освещалось им сатирически в таких ролях, как Хлынов в «Горячем сердце» Островского, Собакевич в «Мертвых душах» и Земляника в «Ревизоре» Гоголя.

     Вместе с тем Грибов обладал тем особым душевным опытом и знанием человека, чтобы раскрывать страдания одиночества и уходящей жизни в психологически сложных образах, как Чебутыкин в «Трех сестрах» Чехова или часовщик Райнер в пьесе «Соло для часов с боем» Заградника.

     В 1942 году с Грибовым был впервые предпринят опыт показа на сцене МХАТ образа В. И. Ленина: в спектакле «Кремлевские куранты» Погодина, поставленном Немировичем-Данченко. Однако эта работа не прибавила ему того авторитета, который завоевал в данной роли на сцене и экране его предшественник вахтанговец Б. В. Щукин. Грибов остался горячим любимцем публики в других, более органично свойственных ему ролях. [↑](#endnote-ref-501)
510. *Мордвинов (Шефтель) Борис Аркадьевич* (1899 – 1953), актер и режиссер, в МХАТ работал с 1924 по 1938 год. Вместе с М. М. Яншиным поставил «Хозяйку гостиницы» (1933), самостоятельно поставил «Чудесный сплав» (1934).

     Наибольших успехов Мордвинов достиг в работе над музыкальными спектаклями под руководством Вл. И. Немировича-Данченко в театре его имени. [↑](#endnote-ref-502)
511. *Вильямс Петр Владимирович* (1902 – 1947), живописец и сценограф. С годами театральный художник вышел в нем на первый план.

     В своем творчестве Вильямс был участником современных исканий. Он входил в Общество художников-станковистов (1925 – 1932), увлекался В. Э. Мейерхольдом и создал один из его оригинальных живописных портретов. Современно по теме и силе экспрессии было его полотно «Автопробег».

     Непосредственно в театре Вильямс начал работать в 1929 году. В Художественном он дебютирует в 1930 году в «Рекламе». Затем сотрудничество продолжается регулярно до самой смерти художника: «Пиквикский клуб» (1934), «Мольер» (1936), «Тартюф» (1939), «Последние дни» (1943), «Трудные годы» («Иван Грозный», 1946), «Победители» (1947).

     С 1941 по 1947 год Вильямс также главный художник Большого театра. [↑](#endnote-ref-503)
512. Парафраз из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»: «Чем старее, тем хуже». [↑](#endnote-ref-504)
513. Краском — красный командир. [↑](#endnote-ref-505)
514. *Понс Эдуард Евгеньевич* (1862 – 1942), консультант в области искусства и литературы, читал лекции во втором МГУ, был членом Художественного совета Камерного театра (1927). Репрессирован. [↑](#endnote-ref-506)
515. {408} Имеется в виду кондитерское производство старейшей в Москве фабрики шоколада, конфет и печенья, основанной Ф. К. Эйнемом. [↑](#endnote-ref-507)
516. *Вейнберг Петр Исаевич* (1830 – 1908), поэт и переводчик. [↑](#endnote-ref-508)
517. Премьера «Отелло» в Обществе искусства и литературы на сцене Охотничьего клуба состоялась 19 января 1896 года. [↑](#endnote-ref-509)
518. В 1930 году в Малом театре были постановлены «Горе от ума» Н. О. Волконским, а «Мещанин во дворянстве» Н. А. Поповым. В Театре им. Вахтангова — «Коварство и любовь» П. Г. Антокольским, Б. Е. Захавой и О. Н. Басовым. [↑](#endnote-ref-510)
519. Имеется в виду книга Н. Е. Эфроса «Московский Художественный театр. 1898 – 1923». (М., Пг., 1924). [↑](#endnote-ref-511)
520. *Кин Эдмунд* (1787 – 1833), английский актер, романтик. [↑](#endnote-ref-512)
521. *Бербедж Ричард* (ок. 1567 – 1619), английский актер, трагик. Представитель шекспировского театра. [↑](#endnote-ref-513)
522. *Млечин Владимир Михайлович* (1901 – 1970), литературный и театральный критик, общественный деятель и публицист.

     В 20 – 30‑х годах работал в редакциях, в том числе газеты «Известия», издательства «Молодая гвардия». В 30 – 40‑е годы занимал руководящие должности в учреждениях культуры и Союзе советских писателей. [↑](#endnote-ref-514)
523. *Кин (Суровикин) Виктор Павлович* (1903 – 1937), писатель, участник гражданской войны. Роман «По ту сторону» написан им в 1928 году (инсценирован С. Карташовым под заголовком «Наша молодость»).

     Работал корреспондентом «Комсомольской правды», «Правды», ТАСС (в Париже). В 1937 году арестован и, очевидно, вскоре расстрелян. Сохранившиеся рукописи его литературных трудов были изданы после реабилитации в сборнике «Избранное» (1965). [↑](#endnote-ref-515)
524. *Литовцева (Невестам) Нина Николаевна* (1871 – 1956), актриса, режиссер и педагог. Работала в МХАТ с 1901 по 1950 год. Была второй исполнительницей ролей Ирины («Три сестры»), Наташи («На дне»), Вари («Вишневый сад»), Анны Петровны («Иванов») и других. Болезнь не позволила ей продолжать актерскую деятельность, но до конца дней она плодотворно работала в качестве режиссера и педагога. При ее участии поставлены: «Николай I {409} и декабристы», «Бронепоезд 14‑69», «Наша молодость», «Таланты и поклонники», «Три сестры» (1940), «Дядя Ваня» (1947), «Плоды просвещения», в которых она работала в сотрудничестве с К. С. Станиславским, Вл. И. Немировичем-Данченко, М. Н. Кедровым. [↑](#endnote-ref-516)
525. *Дорохин Николай Иванович* (1905 – 1953), актер МХАТ с 1927 года и по конец жизни.

     Прежде всего, Дорохин — создатель на сцене и киноэкране ряда новых образов советских людей, таких как окулист Степа («Платон Кречет») или боец Минутка («Победители»). Не менее проникновенно он играл в классике. Его Федотик — неотъемлемый участник ансамбля исполнителей, созданного Вл. И. Немировичем-Данченко в «Трех сестрах» Чехова. Характерные черты Дорохин подчеркивал в купчике Васе («Таланты и поклонники»), рабочем Грекове («Враги»), сапожнике Алешке («На дне»), конторщике Епиходове и лакее Яше («Вишневый сад»).

     Дорохин преподавал в Школе-студии МХАТ и во ВГИК.

     Побывав участником артистических бригад на фронтах Великой Отечественной войны, оставил воспоминания об этом времени в книге «По дорогам войны» (1950). [↑](#endnote-ref-517)
526. *Яров Сергей Григорьевич* (1901 – 1976), артист МХАТ в 1925 – 1959 годах. Одной из значительных его работ было исполнение роли Алексея в спектакле «В людях» по произведениям М. Горького. Образ вызывал ассоциации с молодым Горьким, его жизненными «университетами». [↑](#endnote-ref-518)
527. *Титова Мария Андреевна* (1901 – 1994), актриса. Пришла в МХАТ в 1924 году вместе со Второй студией и проработала в нем по 1974 год. В начале творческого пути ее репертуар составляли небольшие роли девушек. По мнению Вл. И. Немировича-Данченко, «ее первая наконец настоящая роль» была Наташа в спектакле «Чудесный сплав» (1934) (Письма‑4. Т. 3. С. 417).

     У Титовой были данные героини и характерной актрисы, но не всегда доставало сценической силы, хотя она играла и Лиду в «Платоне Кречете», и Панову в «Любови Яровой», и Косову в «Земле» — женщин незаурядных. Наиболее удались ей ненаходящая своего пути Марина Гетманова в «Глубокой разведке» Крона и особенно — пошлая Наташа в «Трех сестрах» Чехова. [↑](#endnote-ref-519)
528. *Новицкий Павел Иванович* (1888 – 1971), театровед, театральный критик, педагог. Занимал руководящие посты: заведующий художественным отделом Главнауки Наркомпроса (1925 – 1929), заместитель начальника Главного управления театрами (1932 – 1936).

     Как критик и руководитель имел решающее идеологическое влияние на ход событий в области искусства. Выступал с большим количеством теоретических статей на темы современного советского театра. Писал об актерском искусстве. Героями его статей и портретов из мхатовских актеров были И. М. Москвин и Н. П. Хмелев. [↑](#endnote-ref-520)
529. *Пруст Марсель* (1871 – 1922), французский писатель; *Мах Эрнст* (1838 – 1916), австрийский философ и физик; *Бергсон Анри* (1895 – 1941), французский философ — все они ставили в основу познания человеком мира ощущения и интуицию. [↑](#endnote-ref-521)
530. «Выстрел» А. Безыменского (премьера 19 декабря 1929) и «Баня» В. Маяковского (премьера 16 марта 1930) шли на сцене Театра имени В. Э. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-522)
531. *Зивельчинская Л. И*. — вероятно одна из сотрудниц учереждений управления театральным искусством. [↑](#endnote-ref-523)
532. *Паушкин М. М*., автор отчетов о совещании критиков-коммунистов в Отделе печати ЦК ВКП (б), печатавшихся в «Новом зрителе» (1927). [↑](#endnote-ref-524)
533. Предположительно, имеется в виду драматург *А. Г. Глебов (Котельников)*. [↑](#endnote-ref-525)
534. Речь идет о ситценабивной фабрике Товарищества «Циндель Эмиль» в Москве. [↑](#endnote-ref-526)
535. {410} *Чемберлен Остин* (1863 – 1937), министр иностранных дел Великобритании (1924 – 1929), консерватор.

     *Тардье Андре* (1876 – 1945), французский политический деятель и журналист реакционных взглядов.

     *Пилсудский Юзеф* (1867 – 1935), фактический диктатор Польши после 1926 года. *Муссолини Бенито* (1883 – 1945), итальянский диктатор-фашист в 1922 – 1943 годах. [↑](#endnote-ref-527)
536. *Эрдман Борис Робертович* (1899 – 1960), театральный художник. [↑](#endnote-ref-528)
537. *Андерс Александр Александрович* (1898 – ?), артист МХАТ с 1922 по 1958 год. Был занят в небольших и эпизодических ролях. [↑](#endnote-ref-529)
538. *Сац Наталья Ильинична* (1903 – 1993), режиссер, одна из создательниц советского театра для детей. Руководила несколькими театрами в Москве (Центральный детский театр, Музыкальный детский театр). В 1944 – 1950 годах была режиссером Казахского театра для детей и юношества в Алма-Ате.

     Автор ряда пьес детского репертуара. [↑](#endnote-ref-530)
539. Дрягва — болото, трясина. [↑](#endnote-ref-531)
540. «Лес» А. Н. Островского был поставлен В. Э. Мейерхольдом в театре своего имени 19 января 1924 года. [↑](#endnote-ref-532)
541. Очевидно, это автор предыдущей статьи «В гостях у забытого Фирса», опубликованной под схожим псевдонимом Ан. Ли‑н. [↑](#endnote-ref-533)
542. Речь идет о спектакле «У врат царства» Гамсуна, входившем в репертуар гастролей МХАТ. [↑](#endnote-ref-534)
543. Опущена тема развития литературного мастерства при пролетарском образе сознания. [↑](#endnote-ref-535)
544. Опущено утверждение, что в «Трех толстяках» Ю. Олеша находится под влиянием «гофманианы». Его революционно настроенные герои есть, по убеждению Луначарского, романтические чудаки или выходцы из буржуазии, а не выходцы из пролетариев и рабочих. [↑](#endnote-ref-536)