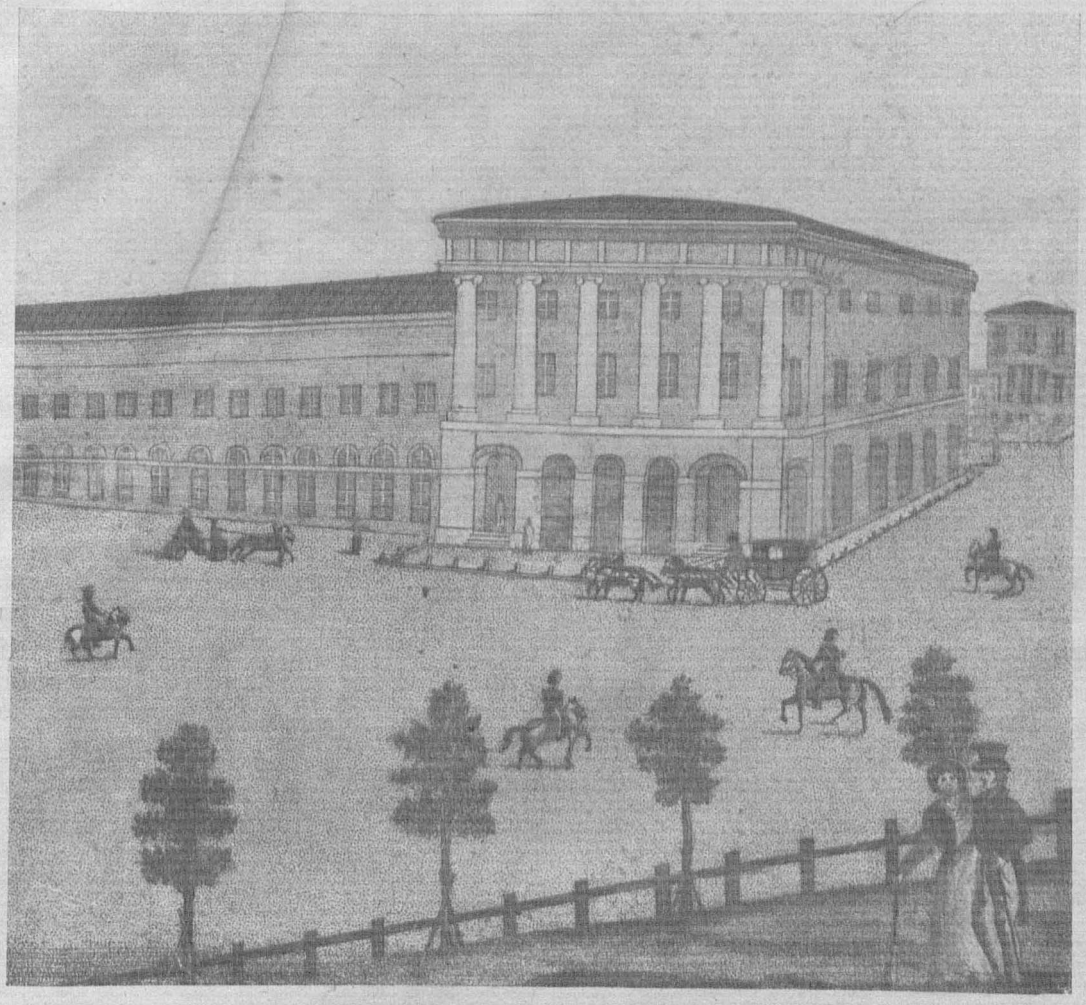
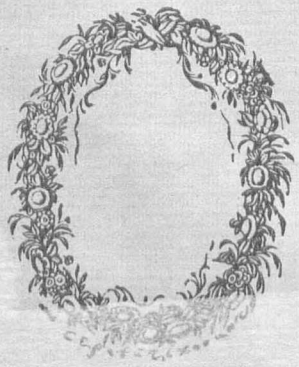


Дом купца Варгина, где открылся Малый театр в 1824 г
со старинной литографии начала XIX ст.

Настоящая книга подготовлена к печати
и напечатана под художественно-технической
редакцией Александра Бродского

LE PETIT THÉÂTRE DE MOSCOU

1824—1924



ÉDITION DE L'ÉTAT
MOSCOU

С 53/226 Сл. На отв-го! Ф5 ... des
17 вкл
17 вкл
Ф 1-79/13255

МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТР

1824—1924

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТ...
МОСКВА

Обложка, заставки, виньетки и заглавные буквы работы художника С. В. Чехонина

Все фотографии отдельных персонажей и сцен, старинные гравюры, дагеротипы и документы относящиеся ко всему XIX в. и началу XX в., предоставлены для этой книги, Государственным Театральным Музеем имени А. Бахрушина (Москва)

Все современные фотографии работы худ. светописи М. А. Сахарова и П. М. Орлова (Москва)

ЮЗНЯЯ
БЛИОТЕКА
имени
В. И. ЛЕНИНА

17455-41

2010515516

типография имени Ивана Федорова, Звенигородская, 11
Гублит № 12342. Гиз 7968. Тираж 2200 экз.

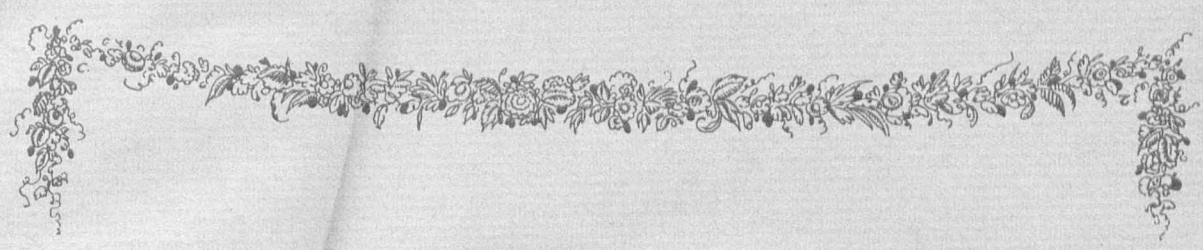
А. И. ЮЖИН

К ИЗДАНИЮ СБОРНИКА

ОТ РЕДАКТОРА

Все портреты, равно как и снимки постановок — размещены в книге в хронологическом порядке годов появления артистов и пьес на сцене, вне зависимости от порядка и литературного содержания статей.

Хронологические даты рождения, времени службы и смерти артистов под снимками не печатаются, вследствие того, что в конце книги помещена статья Д. И. Лешкова, представляющая историко-статистическую сводку репертуара и личного состава с 1824 по 1924 г., с указанием всех, документально известных, упомянутых хронологических дат.



При возникновении мысли об издании настоящего Сборника, посвященного столетней работе Малого театра, перед глазами инициаторов издания выросла колоссальная трудность, в какой нибудь год дать полную картину вековой работы, художественного творчества и общественного значения этого гиганта русской культуры, шедшего рука об руку с ростом русской литературы и социальной сознательности.

Малый театр никогда не был ареной выявления единой воли. Он представлял собою тот резервуар, в который вливались творческие силы великого художественно-общественного значения, — будь то драматург или актер, — выделяемые гением самого народа. Но этого мало.

Сменялись поколения, сменялись с ними художественные и общественные лозунги и устремления — и всегда, как один из важнейших органов великого тела России, Малый театр переживал все, что переживал его народ.

Драматический театр, в отличие от других видов театрального искусства, есть театр человека во всем разнообразии его индивидуальных и социальных глубин, во всей неизмеримости его духовных взлетов и падений, его героизма и пошлости, его фантазии и реального быта. Существует много

ОБЪЯВЛЕНІЕ

къ № 79 Московскихъ Вѣдомостей.

Дирекція ИМПЕРАТОРСКАГО Московскаго Театра чрезъ сіе извѣщаетъ, что въ наступающемъ Октябрѣ мѣсяцѣ дѣйствія онаго Театра перенесены будутъ на вновь устроенный малый Театръ, въ домѣ Варгина, на Петровской площади. — Въ непродолжительномъ же времени предположено открыть и большой ИМПЕРАТОРСКІЙ Петровской Театръ.

Дирекція, безпрерывно заботясь о доставленіи болѣе удовольствія Публикѣ, не могла и не можетъ впредь сего исполнить безъ чрезвычайныхъ усилій въ расходахъ; почему нашлась въ необходимости сдѣлать нѣкоторую прибавку, сообразно цѣнамъ С. Петербургскаго ИМПЕРАТОРСКАГО Театра, на лучшія мѣста въ обоихъ Московскихъ Театрахъ; — но съ тѣмъ вмѣстѣ по возможности старалась облегчить платежъ за верхнія мѣста большаго ИМПЕРАТОРСКАГО Театра, дабы симъ способомъ открыть средство къ удовольствію людей недостаточныхъ; — а равно и цѣны абонированныя для любителей отечественныхъ спектаклей умѣшены сколько, сколько могла допустить соразмѣрность, какъ сіе можно видѣть изъ нижеслѣдующаго регистра:

Цѣны и раздѣленіе мѣстъ во вновь устроиваемыхъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театрахъ съ означеніемъ цѣны каждому мѣсту.

Мѣста и цѣны въ большомъ Петровскомъ Театрѣ.

	Цѣны мѣстамъ. Руб.	Коп.
Ложа въ бенуарѣ - - - по	15	—
Ложа въ бель-этажѣ - - по	10	—
Ложа въ 1мъ ряду надъ бель-этажемъ - - - по	15	—
Литерная ложа въ 1 ряду 20 р.		
Ложа во 2мъ ряду - - - по	10	—
Литерная ложа во 2 ряду 15		
Ложа въ 3 ряду - - - по	7	—
Литерная ложа въ 3 ряду 12 р.		
Кресло - - - - - по	5	—
Стулъ - - - - - - по	3	50
Галлерея за бенуарами, заключающая въ себѣ 3 лавки, въ коей каждое число имѣетъ свой No, по	2	50
Цѣны же тамъ вверху какъ въ амфитеатрѣ, такъ и въ боковыхъ галлереяхъ назначаются тѣ же, какія существуютъ нынѣ въ Театрѣ, устроенномъ въ домѣ Р. Позднѣева, и именно:		
Мѣсто въ 1й боковой галлереѣ по	—	75
Мѣсто во 2й боковой галлереѣ по	—	50

Мѣста и цѣны въ маломъ Театрѣ, устроенномъ въ домѣ купца Варгина.

	Цѣны мѣстамъ. Руб.	Коп.
Ложа въ бенуарѣ - - - по	15	—
Ложа въ бель-этажѣ - - по	10	—
Ложа въ 1мъ ряду надъ бель-этажемъ - - - по	15	—
Литерная ложа въ 1 ряду 20 р.		
Ложа во 2мъ ряду - - - по	10	—
Литерная ложа во 2 ряду 15 р.		
Въ боковой 1го ряда ложѣ мѣсто подъ No - - - - по	3	50
Въ боковой 2го ряда ложѣ мѣсто подъ No - - - - по	3	50
Кресло - - - - - по	3	—
— - - - - - - -	—	—
Галлерея за бенуарами, заключающая въ себѣ 3 лавки, въ коей каждое число имѣетъ свой No, по	2	50
Цѣны же тамъ вверху какъ въ амфитеатрѣ, такъ и въ боковыхъ галлереяхъ назначаются тѣ же, какія существуютъ нынѣ въ Театрѣ, устроенномъ въ домѣ Р. Позднѣева, и именно:		
Мѣсто въ 1й боковой галлереѣ по	—	75
За входъ въ амфитеатръ - - -	1	50
На галлерею (или иначе называемый нынѣ паркетъ) - - - - -	1	—

Пріемъ денегъ при продажѣ билетовъ на мѣста сіи производиться будетъ на правилахъ нынѣ существующихъ, то есть: ассигнаціи принимаемы будутъ безъ лишка, а серебро по курсу.

Абонементы обоихъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ.

Для желающихъ имѣть въ большомъ и маломъ Театрѣ, въ абонементѣ, ложи и кресла опредѣлена нижеслѣдующая цѣна:

	Рубли	
За ложу въ бенуарѣ въ большомъ и маломъ Театрѣ на 200 спектаклей, такъ называемый годовой абонементъ - -	3000	По 15 р. 50 коп. за спектакль, съ уступкою противъ обыкновенной цѣны по 7 р. 50 коп. отъ каждаго спектакля.
На 100 спектаклей, если начало сего полугодоваго абонемента съ открытія Театра, послѣ 15го Августа по - - - -	1600	По 16 р. за спектакль.
Если же начало онаго будетъ съ открытія Театра послѣ Пасхи, но позже 15го Мая, тогда платится - - - -	1950	По 19 р. 50 к. за спектакль.
За ложу въ бенуарѣ въ большомъ и маломъ Театрѣ на 200 спектаклей - -	2000	По 10 р. за спектакль, съ уступкою противъ обыкновенной цѣны по 5 руб. ассигнаціями отъ каждаго спектакля.
На 100 спектаклей съ 16го Августа -	1850	По 18 р. 50 к. за спектакль.
А съ открытія Театра послѣ Пасхи, не позже 15го Мая - - - -	1000	По 10 р. за спектакль.
За ложу въ 1 ряду надъ бель-этажемъ въ большомъ и маломъ Театрѣ на 200 спектаклей - - - - - -	1600	По 8 р. за спектакль, съ уступкою противъ обыкновенной цѣны по 4 руб. ассиг. отъ каждаго спектакля.
На 100 спектаклей съ 16го Августа -	1150	По 11 р. 50 к. за спектакль.
А съ открытія Театра послѣ Пасхи, не позже 15го Мая - - - -	900	По 9 р. за спектакль.
За ложу во 2мъ ряду въ большомъ и маломъ Театрѣ на 200 спектаклей - - -	1500	По 7 р. 50 к. за спектакль, съ уступкою противъ обыкновенной цѣны по 3 р. 50 к. отъ спектакля.
На 100 спектаклей съ 16 Августа -	850	По 8 р. за спектакль.
А съ открытія Театра послѣ Пасхи, не позже 15го Мая - - - -	700	По 7 р. за спектакль.
За ложу въ 3 ряду на 200 спектаклей -	1400	По 5 р. за спектакль, съ уступкою противъ обыкновенной цѣны по 2 руб. отъ спектакля.
На 100 спектаклей съ 16го Августа -	600	По 6 р. за спектакль.
А съ открытія Театра послѣ Пасхи, не позже 15го Мая - - - -	450	По 4 р. 50 к. за спектакль.
Примѣчаніе. Абонированіе въ большомъ Театрѣ ложу 3 ряду, не имѣетъ входа съ билетомъ на оную въ малый Театръ, либо въ сей Театръ, какъ выше видно по статьямъ разположенія мѣстъ, пиковыхъ ложъ устроено не будетъ.		
За кресла въ большомъ и маломъ Театрѣ на 200 спектаклей - - - - - -	600	По 3 р. за спектакль, съ уступкою противъ обыкновенной цѣны по 1 руб. отъ спектакля.
На 100 спектаклей съ 16го Августа -	400	По 4 р. за спектакль
А съ открытія Театра послѣ Пасхи, не позже 15го Мая - - - -	300	По 3 р. за спектакль.
За стулъ въ большомъ Театрѣ на 200 спектаклей - - - - -	600	По 3 р. 50 коп. за спектакль, съ уступкою противъ обыкновенной цѣны по 1 руб. отъ спектакля.
На 100 спектаклей съ 16го Августа -	300	По 3 р. за спектакль.
А съ открытія Театра послѣ Пасхи, не позже 15го Мая - - - -	350	По 3 р. 50 к. за спектакль.
Примѣчаніе. Абонированный въ большомъ Театрѣ стулъ не имѣетъ входа съ билетомъ на оный въ малый Театръ; ибо въ оныхъ стульевъ умножено не будетъ, а можетъ получить No въ галлереяхъ за бенуарами, въ маломъ Театрѣ, по нынѣ существующему расчету.		

Дабы открыть болѣе средствъ желающимъ имѣть въ абонементѣ ложи, кресла и стулья, сверхъ годоваго и полугодоваго абонемента, будетъ существовать шесть называемый десятерный абонементъ, раздѣленіе коего есть слѣдующее: желающій абонироваться въ Апрѣлѣ, Маѣ, Іюнѣ и Іюлѣ мѣсяцахъ, можетъ имѣть ложу или кресло на 10 спектаклей въ Августѣ, Сентябрѣ и Октябрѣ по числу всѣхъ на 30, въ Ноябрѣ на 30, въ Декабрѣ на 40, въ Генварѣ и Февралѣ на 50 спектаклей. — Деньги за часть для сего шести называемаго десятерного абонемента, принимаемы будутъ по вечерней цѣнѣ, установленной для рядовыхъ спектаклей.

Желающій абонироваться не 100, на 200 или въ нѣсколько спектаклей, износлитъ всю слѣдующую по расчету сумму впередъ ассигнаціями безъ лишка, или серебромъ по курсу.

Абонированный ложу, или бенуаръ, въ большомъ Театрѣ, сохранитъ тотъ же самый No и въ маломъ; чтожъ касается до абонированныхъ въ большомъ Театрѣ креселъ, то No оныхъ хотя и сохраненъ тотъ же и для малого Театра, но по разности въ просторѣ сихъ Театровъ, должно помянуто дѣлать и абонируя разность въ рядахъ креселъ.

При дѣйствіи двухъ Театровъ, смѣжи врекіи разсудятъ дать спектакли въ одинъ день на обоихъ, тогда одинъ изъ нихъ въ числѣ абонементовъ.

Ежели Дирекція найдетъ необходимость сдѣлать нѣкоторое распоряженіе способовъ для общаго удовольствія Публики; въ такомъ случаѣ, смотря по обстоятельствамъ, будетъ назначать спектакли и на обоихъ Театрахъ не въ числѣ абонементовъ.

Абонементъ на означенныя мѣста въ большомъ и маломъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театрахъ открытъ ежедневно у Конторы Дирекціи съ 10 часовъ утра до 2хъ по полудни, гдѣ и регистры цѣнамъ получать можно. — О времени открытія малаго Театра будетъ извѣщено чрезъ Московскія вѣдомости.

Контора Дирекціи, изыскивая средства для удобнѣйшаго объявленія Публикѣ о ежедневныхъ спектакляхъ, предлагаетъ, подобно какъ въ С. Петербургѣ, абонементъ на афиши, за платою по 10 руб. ассигнац. въ годъ, съ тѣмъ что Контора ручается за исправное доставленіе афишъ къ домамъ подписавшихся на полученіе оныхъ.

Особы, имѣющія у себя въ абонементѣ ложи и кресла на маломъ Театрѣ, въ домѣ Г-на Пашкова, буде пожелаютъ оставить тѣ мѣста за собою и на вновь устроенныхъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театрахъ, благоволятъ адресоваться въ Контору, для вписки по расчету доплочной суммы.

Объявление о предстоящем открытии Малого театра в доме Варгина, напечатанное в «Московских Ведомостях» в октябре 1824 г

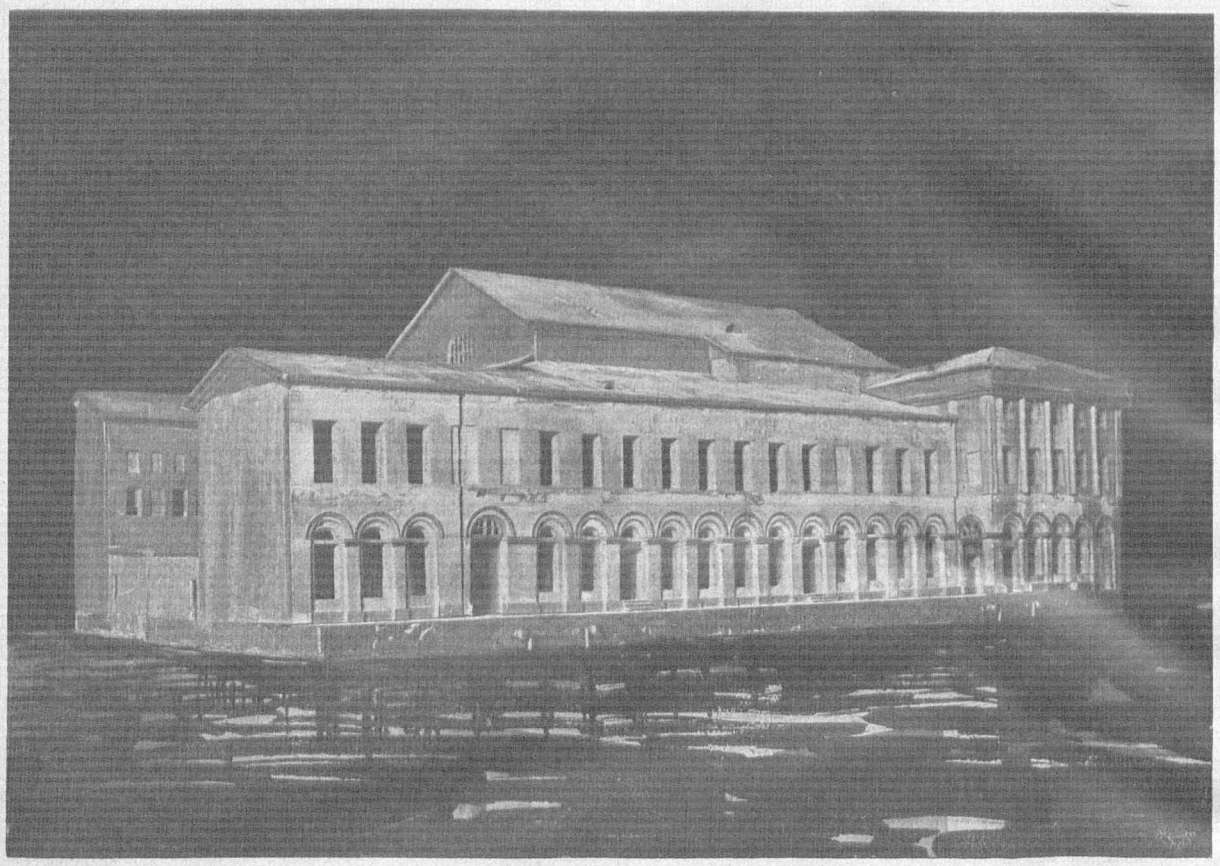


Народный артист Республики
ДИРЕКТОР МАЛОГО ТЕАТРА
А. И. ЮЖИН

попыток охарактеризовать «направление» Малого театра, его «традиции», подвести его под ту или другую рубрику и зафиксировать его, как нечто неизменно-определенное.

Если этот прием применим к сценическому или какому иному творчеству отдельных лиц и групп, то он совсем не применим к такому колоссальному собирательному явлению, какое представляет собою Малый театр с его сотнями первоклассных талантов, на протяжении целого века выявлявших свою художественную волю и своим могучим воздействием на психику зрительного зала, заронивших тысячи и миллионы новых мыслей и чувств во взволнованной глубине молодых душ. — Малый театр надо рассматривать, как естественное выражение народной творческой силы, не подчиненной никаким формулам и прописям, а еще менее чьим-либо диктантам. Сильна в данный момент творческая высота народного гения — силен и сам театр своими драматургами и актерами. Временно понизился уровень творческой продуктивности страны — понижается и самый театр.

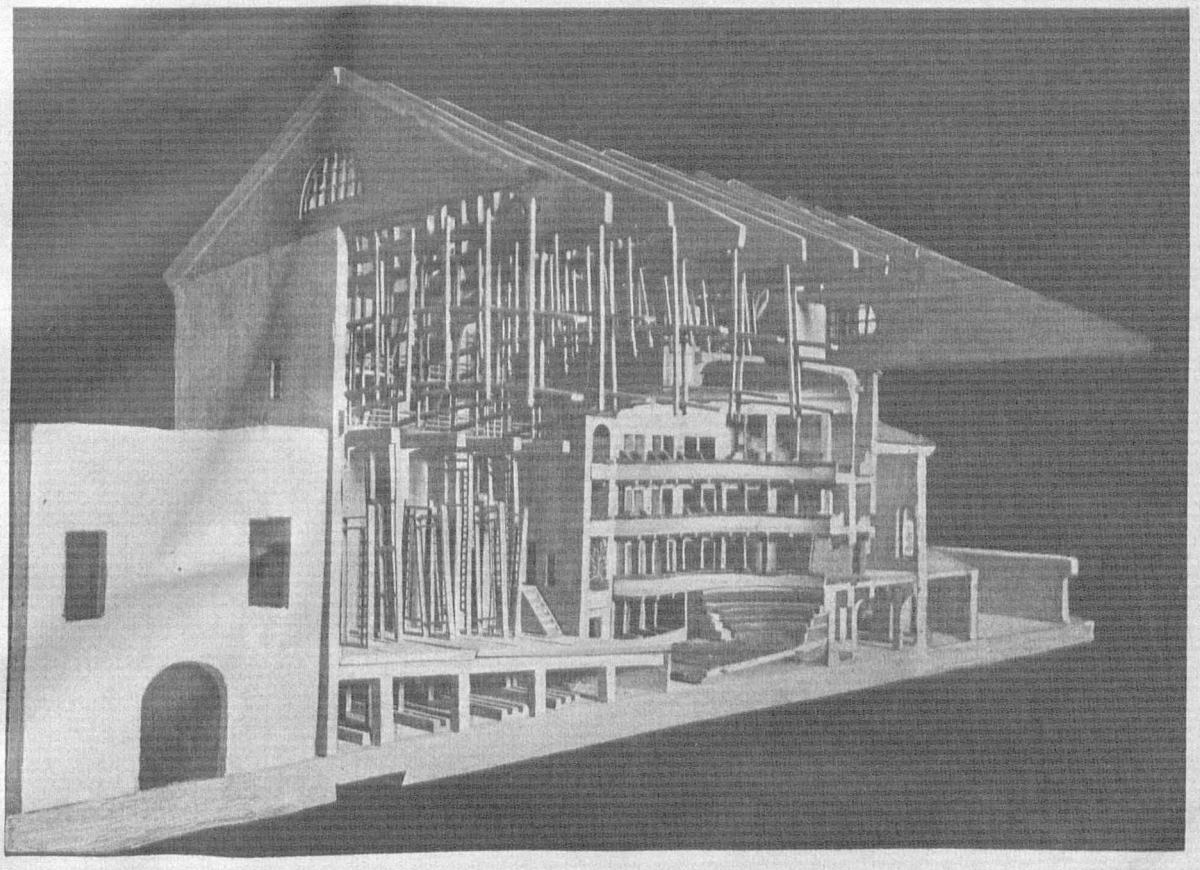
Великий смысл русского драматического театра последних ста лет заключается в его глубоком проникновении в окружающую его жизнь и в полном восприятии ее в себя. Русский драматический театр не строил перегородок и условных заграждений между сценой и городом, деревней, страной. Те литературно-художественные высоты, до которых достигала русская мысль и угадка народных дум и чувств, или иностранная драматургия, всегда сближались русским театром с глубочайшими запросами своего народа. Делалось это не предвзято, не тенденциозно, а непосредственно — и делалось потому, что деятели русской сцены — опять таки драматурги и актеры — сами были костью от кости, плотью от плоти ста пятидесяти миллионов людей, объединенных государством. И если театр был дорог народу то потому, что народ во всем своем разнообразии наций, профессий, уровня культуры, социального положения, был ему кровно и неотрывно близок.



Деревянная модель Малого театра работы смотрителя театра И. Е. Покровского
Наружный вид

Отсюда и получилось то, что называется традициями Малого театра — сила, правда и яркость. Силы и яркости много в нашем народе, жажда правды — пожалуй сильнее, чем где либо, ибо не так заслонена резонерской сухостью и эгоизмом как в более культурных и упорядоченных странах Запада.

Малый театр—высший тип такого театра и центр, куда посылал народный творческий взлет выразителей своих дум и стремлений и своего гения, выразителей, которые вековым упорным трудом и тяжелой борьбой служили тому, кто их послал на большое дело, не порывая связи с ним ни на миг.



Внутренний вид

Вот для того, чтоб написать историю этого первого века Малого театра, разобраться в таком сложном и требующем осмотрительной проверки материале, какой скопился в музеях и архивах, нужен не год, а десятки лет, не том, а десятки томов. История Малого театра в беспристрастном и строгом освещении есть история отражения на искусстве всей сознательной и подсознательной жизни страны, мыслей и чувств высших представителей русской культуры, страданий, надежд и борьбы широких масс русского люда. Почти половину этого столетия мне пришлось быть работником Малого театра и более полувека, как я связан с русским театром вообще. Мне отчетливо

ясна вся трудность этой колоссальной задачи, особенно в такие годы, как переживаемые нами, требующие все живые силы на работу по задачам нашей эпохи, насущным и ежедневным. Я был обязан взять на себя организацию настоящего Сборника, как директор Малого театра, но как близкий участник его деятельности я не мог бы совершенно объективно оценить многое, что я пережил в нем и с ним.

Поэтому я позволю себе ограничиться лишь тем, что я считал необходимым предпослать Сборнику статей лиц, высокий авторитет которых в области художественной, научной и общественной роли театра ручается за полную объективность анализа исторических и современных задач, стремлений и достижений Малого театра, и гарантирует вместе с тем строгий отбор исторического материала, что особенно важно в столь сложном вопросе, как материал, касающийся сценического дела, которое в глазах потомства представляется лишь в своем отражении в критических статьях современников, а не в своем подлинном виде, как книга, картина или статуя.

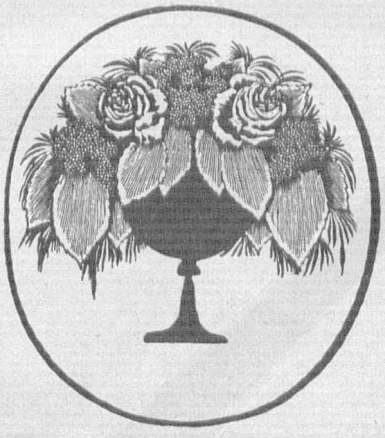
На совещании всех сотрудников этой книги была выработана программа настоящего издания, составленная из ряда статей, разбирающих отдельные стороны и периоды столетней работы Малого театра. Все статьи Сборника взяли на себя труд разработать лица, непричастные к артистическому, драматургическому или административному составу Малого театра, причем каждый автор совершенно независимо и самостоятельно освещает и рассматривает избранную им эпоху или сторону дела. Крупные научные и публицистические силы, принявшие участие в настоящем Сборнике, которым Малый театр приносит глубочайшую благодарность за их огромный и бескорыстный труд, намечают рядом своих исследований вехи для будущей истории Малого театра, а их имена еще раз доказывают, как близка судьба Малого театра людям высшей культуры и знания, и служат ручательством строгой объективности, им присущей.

Принося глубокую благодарность Правительству Республики, Народному Комиссару по Просвещению и Госиздату за настоящее издание, Малый театр надеется, что он своей художественно-культурной работой в будущем укрепит и разовьет ценнейшие достижения целых поколений великих художников, как драгоценное достояние трудовой России.

С искренним чувством признательности вспоминает Малый театр безвременно угасшего Н. Е. Эфроса, до последних дней мечтавшего принять самое горячее участие в Сборнике и разработавшего его первоначальную программу совместно с А. М. Бродским, благодаря неутомимой энергии которого настоящее издание получило свое осуществление.

Особенно благодарен Малый театр А. А. Бахрушину, давшему возможность воспользоваться рядом редких портретов и снимков, а также богатейшим историческим материалом.

Много обязан Сборник М. А. Сахарову, давшему ряд своих художественных фотографий новой и прежних съемок и целому ряду лиц, содействовавших настоящему изданию.





Здание Московского Малого театра

фотография девяностых годов

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

К СТОЛЕТИЮ МАЛОГО ТЕАТРА



А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

Народный Комиссар по Просвещению
РСФСР

Русская культура — молода. В ее анналах сто лет очень большой срок.

Немало вдумчивых людей разных направлений поделятся с читателями своими мыслями о столетнем служении Малого театра русской культуре.

Мне хочется, чтобы в книге, посвященной юбилею этого театра, было и несколько моих строк, так как история его за последние почти десять лет развертывалась при некотором моем участии, а в мероприятиях моих по отношению к нему я руководился определенными соображениями.

Малый театр родился и рос до самой февральской революции как императорский, как учреждение, подведомственное реакционнейшему Министерству двора.

Однако, драматические театры группы театров императорских, оказались ареной борьбы между реакционными кругами крупного помещичества и бюрократии, действовавших через свое орудие Министерство двора и русской либеральной общественностью, фактически строившей русскую культуру, захватившей почти всю без исключения русскую литературу и стремившейся захватить театр. Ее органами были драматурги, актеры и большая часть публики, в особенности публики дешевых мест.

Как-то раз в одном очень высоком и официальном учреждении Владимир Ильич сказал мне: «Что бы вы ни говорили, а опера и балет есть остаток чисто барской культуры».

Это положение почти абсолютно верно. Разумеется в опере, в меньшей степени в балете, отразились и крупно буржуазные вкусы (Вагнер) и некоторые либеральные веяния (Верди) и даже кое-что от демократического народничества (Мусоргский), но в основе своей весь строй большой оперы, этих музыкальных gala-спектаклей, и в особенности балета, с его только в России сохранившейся формой, являются, конечно, придворно-церемониальными и высоко барскими.

Только не надо думать, что вследствие этого они a priori не могут войти в нашу культуру сперва как материал, а затем — в видоизмененной форме, — и как составная часть.

Ведь недаром в нашей программе сказано, что искусство, созданное помещиками и чиновниками и служившее только высшим классам, должно стать достоянием всего народа.

Здесь не место развивать мысли о том, почему и как опера и балет могут сделаться исходной формой торжественных спектаклей социалистической общественности. Более или менее бегло я писал об этом неоднократно, а подробно надеюсь еще высказаться.

Но как бы то ни было балет и оперу царь и дворяне держали в своих руках достаточно крепко. Драма же билась в их руках, как пойманная птица.

При этом Александринский театр в придворном и чиновничьем Петербурге было труднее оккупировать русскому либерализму и народничеству, чем Малый театр в более свободной Москве.

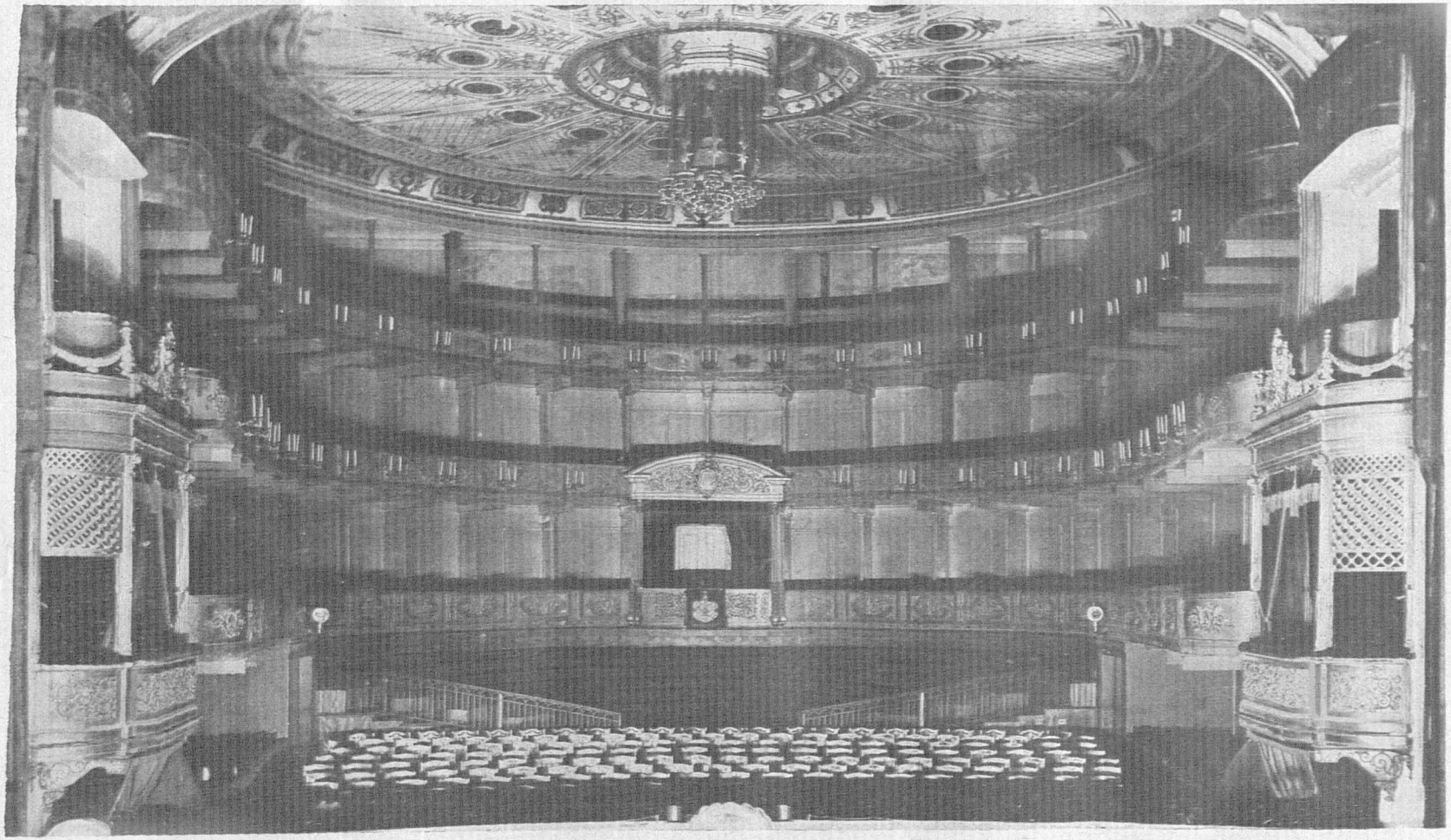
Правда, либерализм этот должен был вести себя очень осторожно.

Во все времена и во всех странах цензура была строже по отношению к театру, чем в общей литературе. Тем менее можно было ждать терпимости от Министерства двора по отношению к императорским театрам: это ли сцена, подходящая для сеяния смуты?

И нельзя не видеть признака силы русской общественности в том, что она, хотя бы в скромных пределах, все же овладела этими сценами и, в конце концов, определила собою физиономию драматических императорских театров, особенно Малого.

С более или менее громким скрежетом зубовным встречала реакция и высоко-художественный, прекраснодушно-славянофильский театр Грибоедова и под маской полу-реалистического гротеска, бивший гораздо дальше и выше, чем полагал сам автор, театр Гоголя и, наконец, многоцветный, полносочный и, при всей своей сдержанности, прогрессивный театр Островского. Нельзя не прибавить к этому, пожалуй лишь в последнее время находящий себе настоящую оценку, острый и ядовитый театр Сухово-Кобылина, народнические пьесы Потехина и два капитальных шедевра Толстого, которые вызвали бурю возмущения со стороны Победоносцева и Александра III.

Прибавьте к этому пьесы Гюго вроде «Эрнани» и «Рюи Блаза», «Разбойников» и «Коварство и любовь» Шиллера, «Эгмонта» Гёте, человечнейший театр Шекспира, и спросите себя потом — был ли это репертуар, способный приттись по вкусу царю и его клике? Императорский ли это репер-



Зрительный зал Московского Малого театра
фотография 1916 г

туар? — Нет, это был репертуар либеральный, университетский, земский, интеллигентский.

Я повторяю, что этот либерализм был чрезвычайно умеренным, беллетристика могла заходить гораздо дальше.

Никакие коммунистические критерии неприменимы, непосредственно, к политической и социальной ценности этой художественной оппозиции.

Но марксизм отличается тем, что он прекрасно умея противопоставлять свое последнее слово революции, всяким недоговоренностям, всякому оппортунизму — в то же время безошибочно определяет относительную историческую и политическую ценность каждого проявления прогресса.

Однако, в таком явлении как театр, репертуар не является моментом определяющим. Начиная с любого года можно его изменить. То чего не изменишь — это сценические традиции, формальные приемы игры, словом основные черты самого художества лицедейства.

За репертуар того же Малого театра мы можем держаться лишь в самой лучшей, действительно классической его части, да и то в большой мере придавая ему историко-культурное значение.

Этот репертуар сам по себе вряд ли мог бы оправдать существование Малого театра в наши дни. Для всякого, в том числе и для руководителя театра, ясно, что репертуар этот должен пополняться пьесами, которые отражали бы жизнь, веяния и потребности после-революционного периода.

Совершенно очевидно, что живым театром нынешней эпохи может быть только такой, который в состоянии дать художественное и сценическое воплощение новой драматургии вышеуказанного характера.

Между тем является большим вопросом может ли тот или другой театр, приспособившийся к отражению той или другой идеологии прошлого оказаться подходящим зеркалом для новой идеологии?

Но прежде всего спросим себя, каков же был формальный характер сценического искусства Малого театра, в его кульминационный период охватывающий впрочем почти всю его жизнь, от годов расцвета деятельности Щепкина, до апогея великого дарования Ермоловой?

Ответ на это каждый культурный человек даст не обинуясь: основным характером сценического искусства Малого театра в течение всего этого времени был реализм, хотя и модулировавший несколько, но всегда служивший идеалу жизненной правды.

Можно даже сказать, что Малый театр был (и посейчас старается оставаться) самым реалистическим театром мира.

Впрочем, понятия реализма и жизненной правды недостаточно четки, и выяснить физиономию Малого театра можно лишь путем сравнения.

Возьмите, напр., лучшие французские театры: в высокой трагедии классической, романтической или новой, или подражающей, французская сцена



хранит традиции приподнятой музыкальной декламации и условного, чисто театрального жеста, который совсем не встречается в жизни. В комедии французы любят брио, гротеск или сверкающее фейерверочное изящество, которое опять-таки встречается в жизни лишь там, где сама жизнь сознательно поднимается до театрального искусства, напр., в каких-нибудь блестящих салонах или кружках художественной богемы и т. п... Настоящей

правды на французской сцене найти невозможно, разве в каких-нибудь беглых чертах какой-нибудь маски, созданной тем или иным характерным актером. Единственным реалистическим театром во Франции был театр Антуана, но, во-первых, он парадоксально выделялся на общем фоне, а, во-вторых, к этому реализму, непохожему на реализм Малого театра, я еще вернусь.

Немецкий театр имеет другую манеру трагической декламации, однако, не менее искусственную, чем французская. Комический театр немцев часто устремляется к натуралистической правде, но в тех случаях, когда не подражает, насколько умеет (а в Вене это превосходно умеют), французскому шику, впадает в ультра-реалистический гротеск. О Мейнингенцах и Моисси, второй манере, опять особо.

Поражающе реалистическим является театр итальянский — все великие мастера этого театра разнообразные, но подлинные реалисты. Еще Ристори противопоставила себя Рашель, как художницу правды художнице театральности. Очень отличались друг от друга великаны Сальвини и Росси, но главное, что в них поражало — необычайная, непосредственная человечность, отнюдь не заслонявшаяся ослепительным, формальным дарованием Сальвини и огромной вдумчивой техникой Росси. Элеонора Дузэ является синонимом сценической правды. Эрмете Новелли доводит ее до иллюзии, это какая-то гениальная обезьяна жизни. Цаккони правдив, как наука, это — клиницист. Грассо поражал сценами страсти и гнева до того, что публику порой охватывало смятение. Но это страна величайших актерских индивидуальностей, почти сплошь реалистических, никогда не имела правдивого театра, потому что никогда не имела ничего заслуживающего название — ансамбля.

Я несколько раз отвел некоторые формы реалистического театра: Антуана, Мейнингенцев, Моисси... Это потому, что реализм их не родствен реализму Малого театра, а совпадает с реалистическими постановками Художественного театра.

В чем разница между реалистическими стремлениями МХТ (у него были и есть другие стремления) и классического реализма Малого театра.

Классический театральный реализм работает в рамках чистой театральности, он вовсе не стремится к иллюзионизму, он не отбрасывает испытанных приемов сценической выразительности, он держится за ясность дикции, четкость жеста, известную плакатность задуманного типа и каждой сцены; он суммирует, подчеркивает, отбрасывает все мелкое, он помнит, что на него смотрят в бинокль тысячи людей издали, он полагает, что только синтез интересен в театре, он боится нюансов и деталей.

Новейший импрессионизм противоположен ему. В своем стремлении к жизненной правде, как таковой, он хочет по возможности отбросить театральные условности (четвертая стена!), он стремится к иллюзии, он требует от актера «жить на сцене», он полагает, что в жизни интересно все, что



М. С. Щепкин—1824 г

художнику надобно копаться в ней аналитически с микроскопом; высшей хвалой для него является иллюзия будничного переживания, он боится плаката, пафоса, котурн: все это кажется ему условной ложью театра. Антуан смело шел по этой линии. Мейнингенцы, оставляя условную немецкую игру, стремились к иллюзионизму в обстановке и массовых сценах. Моисси

хочет оставаться во всех ролях самим собою и лишь слегка варьировать один основной тип: нежного, нервного, искреннего и простодушного лирика.

Из этого сравнения, кажется, ясно, что русский классический реалистический театр есть именно служитель той правды, которая абсолютно совместима с рампой и кулисами и хочет быть не точным аналитическим отражением жизни, а обобщающим, упрощающим, синтетическим спектакльным ее претворением.

И еще два слова об этом: и Александринский и Малый театр, развиваясь паралелльно с «Кучкой», «Передвижниками», великим романом и народнической беллетристикой, были реалистичны, но Александринский театр, часто достигая прекрасного ансамбля, был более «итальянским», ставил больше ударения на виртуозность отдельных дарований, —Малый театр, обладая роскошным букетом таких дарований, особенно стремился к оркестровому исполнению, хотя никогда не пытался достичь этого подчинения актера режиссеру.

Вот почему я считаю правильным утверждать, что М. Т. есть по преимуществу театр сценической правды.

Можно спросить себя, нужен ли нашему новому времени театр сценической правды? Возможен ли новый репертуар, отвечающий требованиям наиболее ценной новой публики и в то же время могущий найти свое воплощение именно в сценическом реализме?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо хотя бы коротко разобраться в уже намечающихся формах нового театра и в очень важном вопросе о составе нового зрительного зала.

Я уже упомянул, что рядом с Малым театром и, как некоторые думали, на смену ему, пришел Художественный театр.

По поводу 25-летия этого театра мне пришлось довольно подробно письменно и устно высказаться о нем. Поэтому я здесь ограничусь самым необходимым. Несмотря на огромные заслуги Художественного театра, его будущее при правильном развитии, т.-е. если в развитие это не вплетутся какие-нибудь посторонние события, менее определенно чем будущее М. Т. В самом деле, импрессионистская, скажем, Чеховская сторона М. Х. Т. отражала собой упадочные настроения интеллигенции. Думаю, что не совершу нескромности, если скажу, что В. И. Немирович-Данченко сам говорил мне, что спасти Чеховские постановки можно было бы только совершенно видоизменив их и пропустив через иронию, но явным образом и символическая грань М. Х. Т. Ибсен, Гауптман, Андреев, Гамсун, не возобновляются театром и продолжение этой линии глубокой мистерией «Каин» не увенча-

лось успехом. Насколько можно почувствовать, старый М. Х. Т. сам не знает, какую линию он поведет.

Пока приходится больше говорить о I и III студиях. Но о них надо



М. С. Щепкин—1840 г

говорить в связи с, так называемым, формальным театром. Пока отметим, что импрессионистический иллюзионизм, а равным образом нежный, лирический или философствующий идеалистический символизм, главные струны старого М. Х. Т. уже не звучат в унисон с нашим временем.



М. С. Щепкин в драматическом водевиле «Матрос»

Лучшим теоретиком и во многом очень удачным осуществителем формального театра под названием «Нео-реализм» является, или вернее являлся, А. Я. Таиров.

Слово «реализм» понималось им по-новому. У него оно означало не только отказ от иллюзионизма, но и от всякой жизненной правды. — Ведь жизненная правда на сцене есть ложь, говорил Таиров. Если актер хочет, хоть на минуту убедить, будто бы он и есть Ипполит, то тем самым он оказывается лжецом, хотя бы и художественным, подлинный же актер должен оставаться в Ипполите — Церетелли, и по поводу Ипполита, сквозь него весьма прозрачно показывать свою собственную актерскую виртуозность дикции и жеста. Словом, театр совсем отходит от Шекспировской задачи быть зеркалом жизни, он довлеет сам себе, как цирк, который вполне реалистичен.

Для всякого марксиста совершенно очевидно, что такой театр, лишенный содержания, — есть отражение бессодержательной эпохи. Это очень смелое русское отражение буржуазного формального эстетизма Запада, сменившего собою, своей внешней шумливой подвижностью и фокс-тротной бодростью прежний декаданс, но неменьше, чем последний, характеризующий мертвен-

ность буржуазии. Камерный театр был молод и полон сил, революция не разбила его, — он некоторое время и с большим, чем прежде, блеском держался на этих путях формализма, однако, для его чуткого руководителя стало ясным, что такой театр не привьется в новую эпоху. Было заявлено, что театр возвращается к эмоции, что театр, возвращается к идее. Теоретически отступление было довольно искусно прикрыто, практически дана была «Гроза», в которой от формализма осталось лишь бледное воспоминание, а спектакль покатился по рельсам реализма, как его понимал М. Т., в то же время доказав, что искусные актеры-формалисты оказались довольно посредственными актерами реалистической драмы. К столь характерному явлению нечего прибавить.

Несмотря на всю внешнюю вражду театров Мейерхольда и Таирова, вначале они были принципиально очень схожи. Революционное содержание вначале являлось у Мейерхольда случайным, ибо он совершенно определенно заявлял себя сторонником формального театра, циркового мюзик-холльного позднее еще и кинематографического уклона его. Оставив в стороне случайную революционность содержания, можно сказать так: буржуазия шла на Западе от декаданса, через кубо-футуризм к американизму. Это был процесс внешнего оздоровления, отразивший рост звериного империализма. За идеалистическим размягченным эстетством, отчасти отраженным М. Х. Т., пришло полу-гимнастическое парадоксальное, виртуозное эстетство. От него буржуазия направилась к некоторому одичанию, заимствуя даже не просто у Америки, страны художественно-дикой, а именно у американских негров. То, что у негров является взрывание варварской веселости, кажется доппингом для буржуазии, создает пестроту и оглушительный шум, большей частью с приправой порнографии, что как нельзя лучше характеризует оголтелую внешнюю жизненность пушечно-электрического периода умирания буржуазии.

Понятно, что некоторые с величайшим прискорбием следили за таким уклоном русского театра.

Однако, если русская революция заставила Камерный театр от нео-реализма отодвинуться к реализму, то и Мейерхольду она сделала ясной полнейшую необходимость выдвигать содержание на первый план. Об этом Мейерхольд публично заявил в начале сезона 23—24 г. При этом перед ним раскрывались два пути: — или приближаться к реализму (это отчасти заметно на многих сценах «Леса», для которых краски были позаимствованы, правда, с импрессионистской палитры М. Х. Т.) или пойти по пути кино и мюзик

холла, которые ведь тоже могут быть содержательны, но которым чужд сколько-нибудь углубленный психологизм, сколько-нибудь стройное выражение мысли как таковой. Здесь на первом плане остается зрелище, трюк, но то и другое легко может приобрести характер плаката карикатурного или рекламного.



С. И. Мочалов (отец)
с портрета раб. худ. Кипренского

В таком виде, как я уже много раз говорил, театр этот может оказаться полезным: будучи крайне общедоступным (к сожалению, иногда до вульгарности) он легко захватывает толпу, при том в толпе этой смешиваются, жаждущие легкого развлечения порождения нэп'а и превосходный жизнерадостный полупролетарский и пролетарский молодняк, пока еще во многих своих элементах малокультурный.

Все это может доставить американизированному театру даже весьма шумный успех, обеспечив за ним не только его законное место, которого я отнюдь не оспариваю, но чуть ли не место руководящего театра.

Но это не может продлиться очень долго. Революция создает столько



глубочайших проблем, столько захватывающих ситуаций, она так властно требует раскрытия новой психологии и глубокой художественно-философски-комментирующей мысли, что умный театр, театр горячего чувства и тонкой остро-разящей иронии, должен обязательно в самом близком будущем найти свое законное место.

Ни биомеханика, ни неореализм, ни идеалистический символизм, ни импрессионизм с его нюансами и деталями не будут пригодны для этого театра. Плакат также мало подходит для него, как миниатюра, ему нужна

фреска: т.-е. большая художественная тонкость при сохранении монументальности. Этот театр наверно перешагнет те образцы, которые давал М. Т., но он пойдет по этому же пути; ему как раз нужна будет амплитуда Щепкин-Мочалов, Садовская, Ермолова! Вот почему необходимо крепко держаться за Московский столетний театр. Было бы настоящим несчастьем, если бы эта традиция оборвалась.

Надо сознаться, однако, что рядом с этими перспективами, есть и другие. Формальный театр всех видов, рядом с М. Х. Т., создал чрезвычайно много новых элементов. Нетрудно представить себе синтетический театр, который пользовался бы всеми находками последних десятилетий, совершенствуя их, умеряя и объединяя.

Вольно или невольно, на этот путь выступили Студии М. Х. Т., отсюда их эклектизм, отсутствие определенности в их путях; и 1-я и 3-я Студия — театры большого таланта.

О 3-й — пока трудно говорить определенно. 1-я — превращающаяся теперь в большой театр, дала уже длинный ряд спектаклей исключительной ценности; но кто же не согласится, что у Студии этой нет ни только никакой общественной или философской идеологии, но даже идеологии театральной; она широко и талантливо заимствует, часто превосходя образцы, но на ее знамени как будто написано: «все хорошо, что не скучно».

При всей талантливости труппы, так нельзя сделаться настоящим большим театром, надо причалить к какому-то берегу, и это станет особенно ясным, когда определится физиономия зрительного зала.

Пока зрительный зал очень неопределенный. Основная публика, т.-е. пролетариат, является в нем меньшинством, при том же он не осознал еще своих театральных вкусов и по первым, подчас очень неуклюжим, опытам театральных рабкоров, видно, как пока туго и болезненно происходит этот процесс.

Великолепнейшей, отзывчивой публикой, притом нуждающейся в театре, является Комсомол и пролетарское студенчество. Но истинная сущность нашего театрального кризиса в том-то и заключается, что мы пока продаем театр, а у подлинной нашей публики нет средств его покупать.

Отсюда — преобладание во всех театральных залах — не нэпманов, это вздор, их не так много, — а советских служащих и их семейств, от высококультурного спеца до канцелярской барышни.

По социальной категории это мелкая буржуазия; ее более интеллигентные слои сейчас переживают смутное время и сами не знают, чего хотят.



М. С. ЩЕПКИН

Снимок со старинной гравюры

Группа эта еще не настолько сильна, что именно ее разброд отражается эклектизмом в Студиях, чем-то вроде тупика в старом М. Х. Т. и, скажу не в обиду юбиляру, некоторой тяжестью на подъем М. Т.

Мещанская часть этой публики по собственному тяготению любит слезливую мелодраму, дешевый фарс, любит поглядеть и на что-нибудь новень-



кое. Однако, надо сказать, что она в состоянии зажигаться и благородным театром, если он правильно рассчитан в смысле животрепещущей современности и широты захвата.

Вообще же говоря, мы ведем борьбу за всю эту публику, и, по мере того, как она будет перевоспитываться в советском духе, вкусы ее будут меняться в указанном выше направлении.

Какая же эволюция ждет нашу публику: рост процента пролетариев, притом все более культурных, рост процента молодежи, притом все более подготовленной, изменение вкуса совработников всех рангов в смысле приближения их к той же линии.

Вот на этом фоне может быть очень важной работа М. Т. Дело его руководителей, его работников выполнить такую программу:

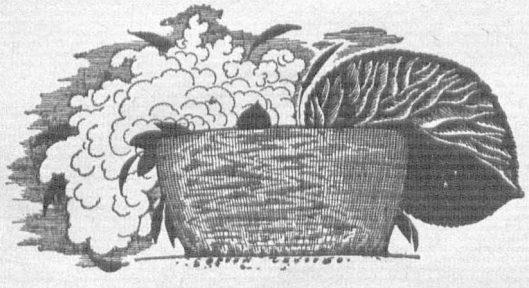
1) Поддерживать блестящую традицию сценической правды, продолжая спектакли классического репертуара, в возможно более классическом стиле.

2) Пополнять труппу понятливой молодежью непосредственно и через Студию ассимилируя ее труппе.

3) Пополнять репертуар новыми пьесами, особенно теми, которые отражают факты или дух современности и поддаются реалистическому, психологическому выполнению.

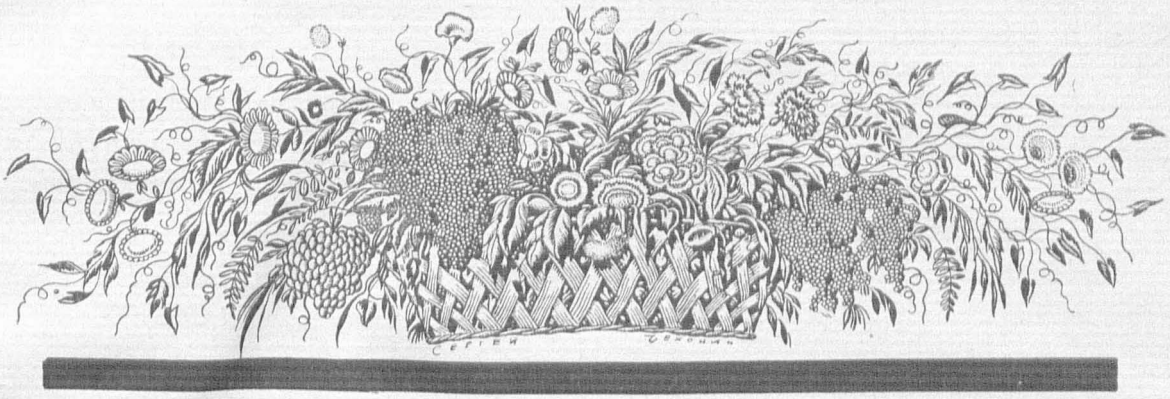
4) Дать для этого толчок актерам к внимательному изучению нравов и типов современности и современных социальных проблем.

Я глубоко убежден, что это по силам Малому театру. Гарантией этого является и то, что во главе его продолжает стоять человек, являющийся вдумчивым хранителем его традиций, в некоторой степени даже воплощением их и как директор и как актер. А. И. Южин бережет театр, как зеницу ока и в смысле внешнем, хозяйственном, и в смысле внутреннем, идеологическом и при том же он дал совершенно достаточные доказательства своего умения прислушиваться к голосам нового времени. От души желая, чтобы во втором веке своей жизни Малый театр еще превзошел заслуги своего первого столетия, я не могу вместе с тем не выразить пожелания, чтобы возможно дольше на этом пути им руководил тот же испытанный кормчий.



А. Р. КУГЕЛЬ

ОБЩЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ МАЛОГО ТЕАТРА



I

История Московского Малого Театра не есть только история художественного учреждения и не может быть только ею. Вообще, никакое жизненное явление нельзя мыслить оторванным от общего хода и процесса жизни, но Московский Малый Театр по многим причинам оказался особенно тесно связанным с историей наших литературных, общественных и политических движений. Эта роль — светочувствительной пластинки, если подобное мало удовлетворительное выражение способно объяснить нашу мысль — из русских театров выпала, главным образом, на долю Московского Малого Театра, потому, что это был Московский Театр; не провинциальный,—живший, в большей или меньшей степени, уродливыми отражениями столичных мод и веяний, и не петербургский, потому, что Петербург был городом казенным, официальным, царским и самодержавным. Москва, насколько это представлялось возможным, была в стороне, — подальше от неустанного надзора власти.

Ходячее выражение: «Петербург — голова России, Москва — ее сердце» — далеко не верно и не точно определяет соотношение этих городов. Эта туманная фраза годилась именно вследствие ее туманности, представлявшей большие цензурные удобства. В действительности, надо было бы сказать так: Петербург — это власть, Москва — это общество. Как бы ни была огромна правительственная власть, какие бы обширнейшие прерогативы она себе ни предоставляла, вникая во все подробности жизни, подчиняя их своей регламентации и осуществляя во всей полноте абсолютный идеал полицейского государства — за всем этим остается, совершенно неистребимый никаким абсолютизмом власти, «чистый остаток» общественности, ускользающий от поли-

цейского абсолютизма. Как никакая система права, сколь подробна и разработана она бы ни была, вплоть до талмудической схоластики, не в силах вытеснить «чистый остаток» морали, руководствующей жизнью людей, так никакая власть не может вполне и окончательно поработить общественные связи. Петербург был созданием царизма. Царская власть подавляла в нем все и задавала тон всему. Москва была в удалении. Неслужащий дворянин, самостоятельно ведущий торговлю купец, заводчик, литератор, не соприкасавшийся, прямо или косвенно, с III отделением,—все это имелось в Москве. Здесь жили богатые баре, незанимавшие больших должностей; члены «английского клуба», слегка фрондировавшие, благономеренно фрондировавшие и всетаки фрондировавшие. Вспомните, хотя бы, например, необычайное по художественности описание в «Войне и Мире» обеда, данного москвичами кн. Багратиону в честь Шенграбенского сражения.

«Удаленная от политического движения, питаясь старыми новостями, не имея ключа к действиям правительства, ни инстинкта отгадывать их, Москва резонерствует, многим недовольна, обо многом отзывается вольно», пишет Герцен (IV ст. 56).

Эта роль сохранилась за Москвой до самой революции. Москва всегда была очагом русской фронды, как бы разнообразны, а порою и невинны, ни были ее формы. И самые страстные западнические кружки, и самые неукротимые славянофильские, и даже самые крайние реакционно-охранительные, избытком своего усердия мешавшие деловитой работе царского правительства, укреплявшего трон,—значились в Москве. Совершенно естественно также, что именно в Москве, где не было царей-солнц и их свиты, где положение человека в обществе не имело столь ясного и определенного показателя, как в Петербурге,—близости к трону—искусство и литература давали больше цены, авторитета и признания человеку, чем в Петербурге. Если бы Пушкин был москвич, камер-юнкерство не имело бы для него такого значения, как в Петербурге. За отсутствием чиновной иерархии, Москва утверждала охотнее и свободнее иерархию ума и таланта. Это проходит красной нитью через весь XIX и XX века до самой революции. Литературно-художественное собрание или общество, университет, журнал, театр в Москве были не только культурными, но и общественными центрами, чего нельзя сказать о Петербурге, где все такие и подобные учреждения имели, главным образом, профессиональную, специфическую, цеховую окраску. Московский интеллигент, в глазах всей Москвы, приобретал социальную ценность. Да и что такое была «вся Москва», как не отборная интеллигенция

города, да еще ей сочувствующие представители родовой аристократии и капитала, охотно и добровольно признававшие ее авторитет и исключительное право на общественное внимание? Тогда как «весь Петербург» был собранием высшей чиновной и придворной знати, плюс те немногочисленные представители иных званий и состояний, на которых, в той или иной мере, падали лучи царского солнца.

Сейчас трудно, едва ли возможно, дать объективную оценку петербургского периода русской истории. Но если даже признать, что этот период,



Н. М. Никифоров

на ряду с крайним развитием империализма, может быть охарактеризован, как период внешнего накопления культурных ценностей, то и в этом смысле роль Москвы была отлична от роли Петербурга. Социальным распределением этих ценностей оставалась Москва. Петербург лихорадочно выкидывал продукты культурного производства, но классифицировала их и определяла их удельный вес — Москва. Московский резонанс, быть может, потому, что ему не мешали медные трубы, голосившие «осанну» вокруг престола, был гораздо благоприятнее для культурной жизни, нежели петербургский. Петербургский парад с церемонией или развод с музыкой затмевал любой куль-

турный праздник, а высочайший выход был событием, пред которым бледнели самые замечательные выходы и явления культурной жизни. И чем реакционнее была действительность, чем темнее была петербургская ночь,— тем ярче на фоне московской жизни загорались такие явления. Можно ли себе представить, например, чтобы в Петербурге приобрели такое значение, как в Москве, публичные лекции, читанные Грановским? Конечно, лекции Грановского были талантливы и интересны, но в Петербурге они затерялись бы, как в нем и терялось множество интересных и талантливых выступлений. Но в Москве не что иное, как цикл исторических — и притом очень по содержанию отдаленных, — лекций популярного и любимого профессора, стал историческим событием, своего рода межой в истории общественного сознания. Быть может, Петербург количественно был образованнее Москвы и обнаруживал более тонкий и изощренный вкус, на ряду, конечно, с большим скептицизмом и духом иронии, но Москва, в простоте и нераздельности своего чувства, больше ценила образование, свет, культуру, мысль, искусство, рвалась к ним и полнее всему этому отдавалась. Отсюда ясно, что Александринский, например, театр в Петербурге не имел и не мог иметь такого значения, как Малый, Московский. Главными рецензентами Александринского театра, в сущности, были высочайшие особы. Это был придворный театр, в полном смысле слова, а не по названию только. Два наиболее стойкие и определенные выразителя реакции среди русских венценосцев XIX века — Николай I и Александр III — были не только частыми посетителями, но в значительной мере и заведующими этим театром. Иногда, конечно, это представляло известные выгоды — иметь царя управляющим театра. Это доказывает история «Ревизора» и «Власти Тьмы», которым, в обычном цензурном порядке, пришлось бы, вероятно, дожидаться еще не мало времени появления на сцене. Но зато каким гнетом на всем театральном деле лежала постоянная забота о том, чтобы театр был угоден царскому величеству! И в смысле репертуара, и в смысле общего курса Александринский театр должен был, в большей или меньшей мере, приспособляться к вкусам «державного хозяина» и его приближенных Главное, чтобы царь не скучал, que le roi s'amuse! Летом, когда начинались маневры в Красном Селе, труппа Александринского театра превращалась уже окончательно в придворную, и часть репертуара так и составлялась, — в расчете на Красносельские спектакли — для холостой гвардейской молодежи.

Совсем в другом положении был Московский Малый Театр. Он работал на публику, на зрителя. Он отражал гораздо полнее вкусы, стремления

и идеалы того общественного класса или тех общественных классов, которым он служил. Он был в стороне от «большого света», где вращались царские светила, от международного давления знатных иностранцев, которыми кишел



А. Т. Сабурова 1824 г.

Петербург; наконец, от прямого и непосредственного влияния французского театра, для которого Петербург был второй родиной. Малый театр довлел себе, и, довлея себе, мог стать и действительно становился национально-художественным учреждением. Это вытекало прежде всего из разницы в экономическом положении Александринского и Малого театров. В основанном на строгой разработке архивных данных исследований В. П. Погожева—

Всесоюзная библиотека имени

«Столетие организации императорских Московских театров», находим весьма любопытные цифровые данныя. Московский театр, по выражению Погожева, медленно совершает свое перевоплощение... «из родного детища московской интеллигенции, вымуштрованного и выхоленного бескорыстными любителями сценического искусства, в пасынка петербургской академии театрального дела».

Постановлением от 4 ноября 1822 г. и формально московский театр был отделен от петербургского управления и подчинен главному начальнику московского генерал-губернатора, причем мотивом отделения было выставлено «отвращение неудобств, встречавшихся в действиях московского театра, который и средствами, и местными обстоятельствами разнится от С.-Петербургского театра».

Средствами московский театр разнился особенно. В то время как долг в 18.000 р. по отчету московской дирекции 1830 г. (в связи с холерой) послужил причиной замены долго и успешно управлявшего Московскими театрами Кокошкина Загоскиным — вот что было израсходовано за короткий промежуток времени по дефицитам петербургских театров. В 1829 г. было препровождено 526.000 р. на уплату накопившихся до того времени долгов. И затем в промежуток времени до 1837 г. было сделано экстренных и сверхштатных расходов и субсидий—1.698.013 р. Разница в отпуске средств на петербургские и московские театры настолько велика, в особенности, по сравнению с достигнутыми результатами, что основная историческая черта московского театра становится сразу ясной и несомнительной. В отличие от петербургского, это был действительно театр, созданный обществом, а не начальством. Нужны были любовь, самоотверженность, бескорыстие, а всего более, неукротимая внутренняя потребность для того, чтобы при таких условиях не только состязаться, но, можно смело сказать, затмить петербургского соперника. И совершенно понятна также вторая характерная черта Московских театров, отмеченная Погожевым,—то, что несмотря на разнообразие его деятельности, «впечатление и память публики в Московском театре сосредоточивается исключительно на «русской драме», и история Московского театра есть, в сущности, история Малого театра». Было бы ошибочно утверждать, что дело—в счастливом подборе случайностей, в необыкновенном хозяйственном управлении Майкова, который, однако, будучи переведен в Петербург, никакими чрезвычайными хозяйственными подвигами себя не заявил: в том, что в Москве создалась блестящая плеяда актеров, как Мочалов, Синецкая, Щепкин и т. п. Все это далеко не случайно, как не случайно, что через полвека в Московском Малом театре блистала новая

группа актеров и в репертуаре таком же повышенно-героическом, как Ермолова, Южин, Ленский, Горев. Очевидно, были какие-то общие причины или, быть может, вернее, общая причина. И она в том, что насколько это было возможно в самодержавно-полицейском государстве, Москва являлась естественным средоточием живых, общественных сил, которым прислуживаться было тошно, и которые работая в культурной области, чувствовали себя гораздо лучше, легче и свободнее в Москве. И Шаховской, который вывел «своих комедий колкий рой», был иной в Москве, чем в Петербурге. И Кокошкин недаром жил в Москве, и Аксаков. И недаром там были заложены первые основы двух важнейших течений русского политического разномыслия — западничества и славянофильства. И совсем не случайно, что самые серьезные и чувствующие ответственность пред искусством (мы воздержимся от эпитета «талантливые») актеры тянулись в Москву. И вовсе не слепая игра судьбы, что их-то и искали, за ними ухакого поприща, экзаменовал бы их, выслушивал и направлял, а воспитанников театральной школы звал бы на свои балы. Московский театральный чиновник был действующий, так сказать, театрал, который потому и приписывался к дирекции театров, что имел что сказать и хотел это сказать. Аксаков, Писарев, Загоскин, Кокошкин — все это была одна семья застрельщиков театра, передовые люди своего времени отдававшие свои силы и способности на служение живому делу и притом насквозь — durch und durch — публичного характера. Но в Петербурге театральная часть избиралась, большей частью, как служебная карьера, шли по дипломатической части, по военной, по сенату по архивам, а то и по дирекции казенных



А. Т. Сабурова — 1846 г

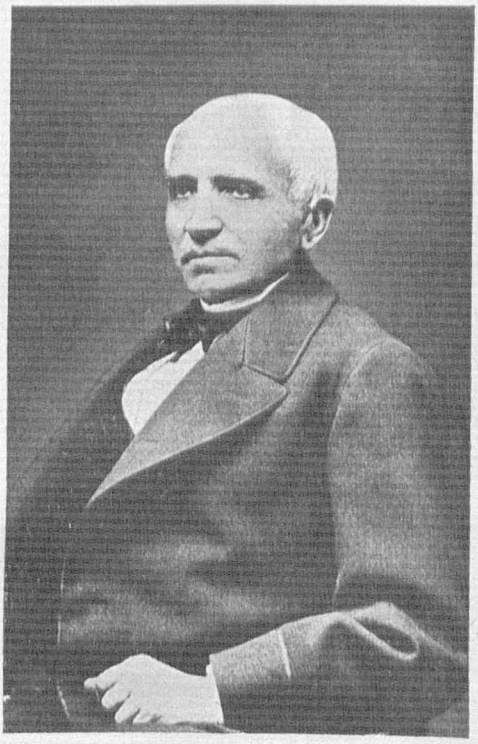
живали и всячески их воспитывали в Москве, а не в Петербурге, — для ответственного, важного и героического репертуара. И Шаховскому, этому лучшему «сценическому мастеру» своей эпохи, было сподручнее в Москве и словом и делом преподавать уроки театра. И совершенно нельзя себе представить петербургского директора театра, который, подобно Кокошкину, открывал бы двери своего дома всем жаждущим сценичес-

театров. Что выгорит, а вернее, где имелась наибольшая протекция. Эта особенность сохранилась и после Александра III, которого царствование В. П. Погожев считает, в деле управления Московскими театрами, демаркационной чертой. Именно в это время стал притчей во языцех «театральный подпоручик», густо облепивший театральную дирекцию. В Москве, возможно, было и своих грехов достаточно, но все же она сумела охранить себя от театрально-подпоручичьей орды.

Чем был театр—Театр с большой буквы, а еще проще и ближе сказать, Московский Малый Театр для русского общества—об этом красноречиво свидетельствуют вдохновенные страницы Белинского, очаровательные воспоминания Аксакова, бурные строки Гоголя, Герцена и множества других, быть может, не столь замечательных, но вполне искренних сочинений. «Отличительная черта нашей эпохи — пишет Герцен («По поводу одной драмы» том IV) есть grübeln...» Это немецкое слово, означающее господство рефлексии и гамлетовских вопросов, действительно, как нельзя более подходило к эпохе «лишних людей». Целый век русской истории, от Радищева до начала XX столетия, был веком лишних людей. И далее, Герцен поясняет значение театра, как он его понимает: «Театр—высшая инстанция для решения жизненных вопросов. Кто-то сказал, что сцена—представительная камера (sic!) поэзии. Все тяготящее, занимающее известную эпоху, само собой вносится на сцену и обслуживается страшной логикой событий и действий, развертывающихся и свертывающихся перед глазами зрителей. Это обслуживание приводит к заключениям не отвлеченным, но трепещущим жизнью, неотразимым и многосторонним. Тут не лекция, не поучение, поднимающее слушателей в сферу отвлеченных всеобщностей, в бесстрастную алгебру, мало относящуюся к каждому, потому именно, что она относится ко всем. На сцене жизнь схвачена во всей ее полноте, схвачена в действительном осуществлении лицами, на самом деле, en flagrant délit. Жизнь схвачена, и между тем не остановлена; напротив, стремительное движение продолжается, увлекает зрителя с собой, и он с прерывающимся дыханием, боясь и надеясь, несется вместе с развертывающимся событием до крайних следствий его,—и вдруг остается один. Лица исчезли, погибли: он переживает их жизнь, успел полюбить их, взойти в их интересы. Удар, разразившийся над ними рикошетом, был удар в него. Такая страстная близость зрителя и сцены делает сильную органическую связь между ними; по сцене можно судить о партере, по партеру—о сцене. Партер не чужой сцене; он в роде хора греческой трагедии; он не вне драмы, а обнимает ее волнами жизни, атмосферой со-

чувствия, которая оживляет актера; и сцена, со своей стороны, не чужая зрителю: она переносит его не дальше, как в его собственное сердце (т. IV стр. 32).

В этих словах Герцена прорывается вся неукротимость его политических чаяний и стремлений. Как характерно сравнение сцены с «представительной камерой», т.-е. с парламентом — венцом конституционных стремлений! И далее, апология партера, сравнение его с хором древне-греческой трагедии — очень верное, но по тому времени, особенно, принимая во внимание теорию Шлегеля, смелое и не совсем обыкновенное — как это опять таки выдает внутреннюю думу будущего политического трибуна! Тот же социальный элемент театра выступает весьма определенно и в словах Белинского:



П. Г. Степанов

«Вы здесь живете не своей жизнью, страдаете не своими скорбями, радуетесь не своим блаженством, трепещете не за свою опасность; здесь ваше холодное «я» исчезает в пламенном эфире любви». Зачем мы ходим в театр, зачем мы так любим театр? Затем, что он освежает нашу душу, завядшую, заплесневелую, от сухой и скучной прозы жизни, мощными и разнообразными впечатлениями. В душе человеческой есть то особенное свойство, что она как будто падает под бременем сладостных ощущений изящного, если не разделяет их с другой душой. А где же этот раздел является так торжественным, так умилительным, как не в театре, где тысячи глаз устремлены на один предмет, тысячи сердец бьются одним чувством, тысячи грудей задыхаются от одного упоения, где тысячи «я» сливаются в одно общее целое «я», в гармоническом сознании беспредельного блаженства?»

Эти мысли в той или иной форме встречаются у многих, у большинства, но мы намеренно заимствовали апологию действенного и общественного значения театра у заведомых бунтарей и энтузиастов общественной мысли, каковы были Герцен и Белинский. Заметим кстати, что в литературе встречается и взгляд противоположный, которого выразителем некогда был Руссо.

Среди попыток воскресить этот взгляд и подкрепив его историческим обзором фактов (крайне искусственно подобранных и освещенных), необходимо отметить книгу Игнатова «Театр и Зрители». Указывают на то, что театр развивает пассивность. Ценою театральных эмоций покупается де спокойное и невозмутимое пользование плодами настоящего, и фикция театрального героизма лишает зрителя действительного, реального героизма. Будто бы театр разряжает энергию действия,—и когда «над вымыслом слезами обольюсь», то неизбежно эпиктетовское примиренчество, в ожидании того, как «на мой закат печальный блеснет заря улыбкою прощальной». Но у Герцена, как видим, чувствование театра и театральных «ударов рикошетом» по зрителю не помешало скоплению революционных и действенных сил. Можем ли мы на его примере отрицать значение, влияние и заразительное действие театрального патетизма и театральных эмоций?

Мысль об антидейственном характере театрального впечатления глубоко ошибочна. По существу, в ней истинно только то, что скопляющаяся в человеке действенная энергия, не находящая себе выхода, обращается к играм, представлениям, фикциям, потрясениям и встряскам всякого рода, ища во всем этом выхода и облегчения. Подобно тому, как Шопенгауэр в своей «Метафизике любви» рассматривает искание особи другого пола, как стремление найти дополнительную дробь своего существа,—так точно в интересующем нас вопросе потребность в потрясениях театра и искусства находится в прямом соответствии, в строго пропорциональном соотношении с недостатком действенной и активной жизни. Дополнительная дробь тем выше, чем ниже дробь основная. Вот почему безмерно возрастает значение искусства и театра в эпохи политического и общественного застоя. Величайший софизм, чтобы не сказать «величайшее легкомыслие», в том, что последствия принимаются за причины. Наибольшее увлечение театром Белинский обнаруживал в Москве. В Петербурге он писал о своих былых увлечениях:

«Театр, театр, каким магическим словом был ты для меня во время оно! Каким неотразимым очарованием потрясал ты тогда все струны души моей, и какие дивные аккорды срывал ты с них!» Далее будто бы последовало «разочарование». Точнее сказать не «разочарование», а перенесение центра внимания. Именно с наиболее гегельянским периодом в умственной жизни Белинского совпадает его наибольшее увлечение театром. Созерцательное спокойствие гегелианской метафизики требовало своей дополнительной дроби — «дивных аккордов», срываемых со «струн души» театральным представлением.

Жизнь — вся, целиком, в ее органической общности — представляет собой как бы замкнутый круг внутреннего равновесия, и объективность исторического взгляда в том и состоит, чтобы уразуметь в ходе событий относительную важность и ценность отдельных элементов исторического процесса,



А. Г. Рыкалова

значение «сегодня» для «завтра», а вчерашнего дня для сегодняшнего. Феодальный произвол породил «тайные судилища». Разумеется, это был суррогат права, но этот суррогат питал идеи права и человеческого достоинства в темную ночь феодализма. Масонство было организацией полу-наивной, полу-театральной, сентиментальной и отчасти, быть может, ханжеской. Но масонство вскормило могучие идеи революции, освободившей мир от

пережитков и остатков средневековья. Можно — и с гораздо большей степенью правдоподобия — сказать, что масонство было отпискою души, отягченной недобросовестной действенностью. Но сказав это, что меняем мы в оценке исторического значения масонства как аккумулятора «добродетели», гуманных чувств и идей, приведших впоследствии к политическому, религиозному и частью экономическому освобождению человечества от уз, мешавших ему жить, чувствовать и познавать себя и свое достоинство?

Именно теперь, когда огромный период истории остался позади, можно с полным беспристрастием оценить громадную роль театра — а под театром мы должны разуметь больше всего и преимущественно Московский Малый — в общественной жизни России; его значение, как консолидирующего и концентрирующего культурные ценности учреждения; его призывы к прогрессу, знанию, истине, справедливости, — прямые призывы, обращенные к сердцу зрителя; и, наконец, его место, как некоторого убежища и приюта общественности в царстве полицейщины и официальности.

Доброю ли волей, сознательностью ли стремлений или силою внутренней необходимости, так случилось — вопрос второстепенный. В исторической перспективе эти оттенки, очень важные при индивидуальной оценке людей и их характеров, исчезают. Остается явление века, — вернее, быть может, целая сеть, целое скопление явлений, связанных с учреждением Московского Малого Театра, и из пены этих событий и явлений, старый, такой обветшавший и как бы подслеповатый, Малый Театр встает во всем величии своего прошлого. Любим ли мы прошлое? Достаточно ли ценим его? Порою кажется, что нет. А между тем героизм настоящего, который приносит свои жертвы для будущего и только — для него, и в этом его истинное благородство — когда-нибудь также станет прошлым. И как понять бескорыстие сегодняшней жертвы, чем питать эти чувства жертвенности, если не примером прошлого? И те были, как мы — жили для будущего, для далекого счастья человечества. И потомки наши будут, как мы, и порвать цепь героического прошлого не значит ли, вообще, отнять целесообразность преемственной жертвы, тем самым угасив дух героического подвига? Хотелось бы, чтобы, проходя мимо Малого Театра, народы России произносили «с благодарностью — были». На площади Французской Комедии до сих пор имеется «Café de la Régence», знаменитое тем, что здесь собирались люди искусства, театра, литературы и философии, обмениваясь живыми впечатлениями театра. И до сих пор турист благоговейно озирается на это кафе, в котором старого осталось, быть может, одно название. А сколько здесь, в стенах Малого Театра, про-



П. С. МОЧАЛОВ

Снимок со старинной гравюры

шло таких, о которых мы должны сказать словами Некрасова, обращенными к Белинскому:

Молясь твоей многострадальной тени,
Учитель, перед именем твоим,
Позволь смиренно преклонить колени!..

II

Жить душно, тяжело. «Мышиной жизни бег» подавляет все мыслящие элементы общества. В вершинах реет власть, на которую нельзя смотреть: как солнце, она ослепляет. Ни похвалы, ни порицания — одно умиление. Литература, вообще, всякая, под сомнением. Как говорит Никитенко в своем дневнике — «здесь все под одну шапку; вы все люди вредны, потому что мыслите и печатаете ваши мысли», «нет ни обществолюбия, ни человеколюбия». Незыблемо стоит крепостное право, проникая во все стороны общественной, государственной и частной жизни. Жестокость нравов, питавшаяся и поддерживаемая телесными наказаниями. Бесправие — как государственный догмат, как отнятие всяких прав, целиком перенесенных на самодержца. Преследование науки, особенно гуманитарной и философской. Закрытие ряда кафедр в университетах. Ограничение комплекта слушателей. Бедность, скудость, застой и невежество, а под всем этим горделивая «апотеоза», как выразился Чаадаев, русской самобытности. «Гниение Запада» — также один из догматов политического вероучения. «В наших сношениях с Западом — писал Шевырев — мы не примечаем, что имеем дело как будто с человеком, носящим в себе злой заразительный недуг, окруженный атмосферой опасного дыхания». «Настоящее России более, чем великолепно, — подтверждает шеф жандармов Бенкендорф, — а будущее выше всего, что может себе представить самое пылкое воображение». Сила застоя, окаменелость казарменного быта так велики, что жизнь



А. К. Колосова

течет как бы автоматически. Удивляться ли тому, что Белинский усердный посетитель Малого Театра, восклицает: «можно ли не любить театр больше всего на свете?» И направляется туда, чтобы жить «не своей только жизнью, а жить хотя бы призраком, тенью социального существа».

Потребность разделить страсти, мысли и чувства с другою душою — соборность жизни — быть может, являлась одним из главнейших оснований любви к театру. Единственная форма, если не действия, то чувствования «скопом» была в театре. Удесятеренными являлись чувства в театре, среди зрительной залы. Театр как бы являлся непрестанным митингом благородных чувств и побуждений. Конечно, можно указать на то, что репертуар был далеко не всегда на должной высоте, что на ряду с истинно художественными и значительными произведениями, давались произведения ничтожные, ремесленные, так называемые choses au théâtre. Но сила театрального действия измеряется не одними откровениями. Быть может, в своем обычном репертуаре театр, привлекающий публику, не лишен известной вульгарности, но эта вульгарность является часто причиною общего действия театра, доступности и так сказать, социальности его эффекта. Каждый находил спектакль и пьесу по своему вкусу. Герцен в одном месте указывает на пестрый и разнообразный состав партера. Даже «бородки», как называлось тогда купечество и мещанство, были разные — от «бородки an sich», растущей стихийно, как явление природы, до бородки «für sich», подстриженной по вкусу и разумению. Но все, как бы ни были малы и нетребовательны их вкусы, находили в театре самое для себя важное — общность чувства, соборность, ощущение социальной близости и солидарности. Преобладала, разумеется, мелодрама. Еще в полном ходу и почете была — «коцебятина», над которой кто же не издевался и не трунил? Формула «добродетель торжествует, порок наказан» давно уже припечатана стигматом пошлости. Но нет ничего более несправедливого, чем это осуждение, и нет ничего более театрального, как именно это торжество добродетели и наказание порока. Среди «мерзости неправосудия» и «черным-черной неправды», по выражению Аксакова, тогдашнего бесправия — людям необходимо было, как воздух, иллюзорное торжество добродетели. Тоскующая печаль, угнетенное сознание человека искали нравственного утешения, ободряющего слова. И чем ночь темней, тем ярче звезды. Расплывавшаяся, можно сказать, потоком липкой патоки, добродетель мелодраматической коцебятины была органически необходима среди жестоких нравов, бедности и нищеты, бесправия и задавленности человеческой личности. Когда мы читаем, например, у Зотова, что он несколько раз

всхлипывал на представлении «Параши Сибирячки», мы не должны этому удивляться. Тут были — влияние массового заражения, с одной стороны, и наивное, детское, как бессвязная ребяческая молитва — облегчение нравственного чувства, — с другой. Даже апофеоз царя являлся здесь не политическим лозунгом и убеждением, а чем-то вроде сказочного предания о добрых



А. М. Сабуров

Берендеях. Какая-то отдаленная мерцающая звезда, которой значение не в том, какую форму, какой мундир она в данную минуту имеет, а в том, что туда в отдаленнейшую из отдаленнейших сфер перенесена вся сила упования, надежды и веры. Разве это не то же «мы отдохнем, мы отдохнем» из «дяди Вани». Все небо будет в алмазах, и каждый утешает себя мыслью, что получит свою порцию алмазного небосвода.

Со сцены шли убаюкивающие сказки о конечном торжестве добродетели и помогали жить, веря в добро, искусственно питая эту веру. Одним из распространеннейших сценических персонажей того времени был — Неизвестный — таинственная, романтическая, внебытовая, так сказать, фигура, символизировавшая иррациональный идеал.

Над жизнью, которую мы знаем во всей ее отвратительной наготе, во всей ее беспощадности и жестокости, со всеми ее кознями, неправосудием, угнетением слабых, торжеством злобствующих, своекорыстных и коварных, — над реальным и ощутимым — есть нечто трансцендентное, неизвестное. Это — «Неизвестный», потому что все известное и следовательно все известные — или к добру и злу постыдно равнодушны или бессильны сотворить добро. Спасение откуда-то, из потустороннего мира — но оно есть. Оно называется — Неизвестный. И подождите, вот отношения запутаются и станут невозможными, вот злодейка западня готова захлопнуть свои дверцы над несчастною жертвою, вот неразрешимый, нерасторжимый узел драматического сцепления, — и тогда придет Неизвестный, все распутает, всем воздаст, каждому по делам его и, совершив все, облагодетельствовав одних, покарав других, на минуту раскроет лик свой, распахнет плащ и потом исчезнет навсегда, как добрый гений, как вездесущее, все наполняющее начало добра и справедливости. «Ненависть к людям и раскаянье» — известная пьеса Коцебу не сходила с репертуара многие десятки лет. Барон Мейнау есть Неизвестный, и Неизвестный есть барон Мейнау. Ненавидя, он любит. Самая ненависть его проистекает из, ожесточенного ущемлением добродетели, сердца. Но, конечно, любовь торжествует. Добродетель примиряет раскаявшегося с жизнью. Сколько раз читал Мочалов монологи Мейнау! Вот он стоит со скрещенными руками, как он изображен на картине Неврева, и читает монолог в знакомом купеческом доме. Его сердце «подобно засыпанной могиле». Но когда является раскаяние, то раскрываются покровы могил, и из недр выростают цветы добра и утешения. Все, что было человеческого «слишком человеческого» в тусклой, обыденной забитой жизни русского общества рвалось к сверхчеловеческому романтизму и фантастике; все, что изъедено было скукой бытия и автоматической непреложностью обывательского существования, рвалось к чуду; и все, что таилось в груди и произносилось шопотом, отражалось в громогласных стихах, произносимых Мочаловым:

Есть громы... но в сей час на небе тишина!
Есть боги... и земля злодеям предана!
И стонут слабые у сильных под рукою!

Об этих минутах пишет восторженный Аполлон Григорьев, вспоминая Мочалова, что театральная зала выла «как голодный зверь» и «незнакомый мне сосед в восторге жал мне крепко руку». И далее его же, Григорьева, определение романтизма: «Этот озноб и жар с напряженным биением пульса,



Д. Т. Ленский

который равно болезнен, окажется ли он сладкою, но все таки тревожною, мечтательностью Жуковского, тоскою ли по прошедшем Шатобриана, мрачным ли и сосредоточенным отрицанием Байрона, судорожными ли созданиями Виктора Гюго и литературы 30-х годов, борьбою ли с ним ясной и светлой Пушкинской натуры, подчинением ли ему до морального уничтожения на-

тур Марлинского и Полежаева, Мочаловскими ли созданиями, воплями ли Огаревских монологов или Фетовскими странными, но для души ясными, намеками на какие-то звуки, которые зовут к моему изголовью».

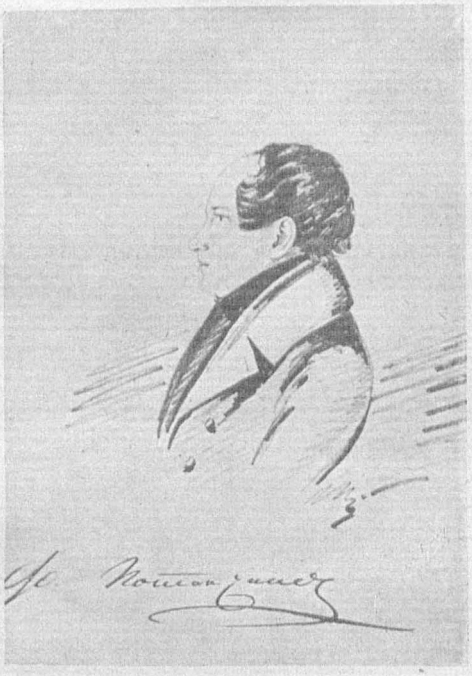
Прибавьте к этому почти столь же мечтательную и трансцендентальную философию, и пред вами весь, так сказать, «пленум» духовной жизни, в которой театр был не только равноценным членом, но почти единственной формой многоголового вселенского чувства.

В лице Щепкина это слияние Московского Малого театра с духовной и интеллектуальной жизнью тогдашнего общества нашло и свое, так сказать, физическое выражение. Щепкин был не только совершенным для своего времени представителем сценического искусства, но и воплощением внутренней связи тогдашней русской интеллигенции и Малого театра. Дом Щепкина собирал весь цвет московской интеллигенции и с ним мог разве поспорить знаменитый «Литературный салон» Каролины Павловой. Щепкин был окружен представителями обеих партий — и западников, и славянофилов. С одной стороны — Станкевич, Белинский, Грановский, Герцен, Огарев, Тургенев, Боткины, гр. Соллогуб и пр., с другой — семья Аксаковых, Хомяков, Киреевские, Погодин, Шевырев и пр. и пр. Были тут и представители отвлеченной науки, как профессор астрономии Перевощиков, от которого Щепкин выслушивал астрономические сведения с таким же интересом, с каким прислушивался к философским спорам в кружке Станкевича и потом Грановского и к эстетическим спорам Белинского с тонким знатоком искусства, В. П. Боткиным.

Летние месяцы 1845 и 1846 годов весь круг московских западников собирался в подмосковной дачной местности Соколове, где жили Грановский и Герцен[1]. Здесь же жил и Щепкин со своей громадной семьей. В Соколове образовалось нечто в роде конгресса всего лучшего, что было в тогдашней интеллигенции; блестящие представители науки, литературы и искусства съезжались к постоянным обитателям Соколова. Шел деятельный обмен мыслей по всем вопросам нравственно-философским, литературным и эстетическим; полное отсутствие каких бы то ни было стеснений свободно выражаемому мнению, высокий уровень интересов, которые одинаково захватывали и мужское, и женское общество, — все это придавало своеобразный поэтический колорит «рыцарскому братству без писанного устава», которое, по выражению П. Анненкова, сложилось здесь».

[1] Г. Ветринский «В сороковых годах», стр. 371—372

Сам Щепкин приписывал свое умственное развитие, как человека и артиста, влиянию среды, в которой он жил в Москве. На первый план он выдвигал дом С. Аксакова. Особую благодарность он питал к Грановскому. «Беседы с Грановским поднимали меня нравственно; укрепляли во мне постоянно упорную и неутомимую любовь к труду и искусству». «Я не сидел на скамьях студентов, — говорил Щепкин, — но с гордостью скажу, что много обязан московскому университету в лице его преподавателей: одни научили меня мыслить, — другие глубоко понимать искусство».



Ф. С. Потанчиков

По своим взглядам и влечениям, Щепкин был, конечно, гораздо ближе к западникам, чем к славянофилам. Он верил в единые формы развития человеческого духа и в единую, если можно выразиться, формулу человеческого прогресса. К этому воззрению, которое одновременно было и его чувством, склоняли его, как беседы с представителями кружка Станкевича, на тему о метафизике и натурфилософии, рассматривавшей мир как проявление абсолютного, и стало быть, единого духа и разума, а еще больше, его происхождение, воспоминания о собственном рабстве, картины бесправия, убожества и невежества, памятные с юных лет. Демократический инстинкт был заложен в его натуре, а вместе с тем и трезвый, житейский взгляд на вещи, выработанный борьбой за существование. При всем его преклонении перед Гоголем, при всем чувстве восхищения, он — а с ним и Малый театр, как и вся русская передовая интеллигенция, — отвергнул мистическое направление последнего Гоголевского периода. Хорошо известно письмо Щепкина к Гоголю, который пытался уверить первого, что чиновники «Ревизора» суть наши «разбушевавшиеся страсти». «После моей смерти — писал Гоголю Щепкин — переделывайте их хоть в козлов, а сейчас я вам Держиморду не уступлю». Здесь пером Щепкина водил не только русский театр, не только слова эти писала русская сценическая Традиция; здесь истинное направление русской общественной мысли, которая ценила в Гоголе, любила в нем и взяла от него отрицание русской действительно-

сти, и яркое изображение ее грязи, бедности и ничтожества. Это письмо Щепкина, — этот голос Малого театра можно поставить в один ряд с знаменитым письмом Белинского. Общественная мысль не могла принять накануне великих испытаний, потрясений и на пороге уже чувствуемого обновления русской жизни, мистический призыв Гоголя, подобный шатобриановскому, — после-революционному «Outre de la tombe», голосу из могилы. Россия хотела жить; не только не устала жить и не разочаровалась в жизни, но вдыхала неясные еще запахи и ароматы зарождавшейся весны.

На праздновании 50-летия Щепкина в 1855 г. «наибольший восторг», по словам очевидцев, вызвал тост К. Аксакова в честь «общественного мнения». «Константин с бокалом вышел на середину стола» — пишет С. Т. Аксаков сыну И. С. — и сказал: «Я не могу лучше ответить на ваш тост, столь для меня драгоценный, как предложив тост: в честь общественного мнения». Две секунды продолжалось молчание и разразилось криком и громом рукоплесканий. Все встали с своих мест, чокались, обнимались, незнакомые знакомились с Константином».

Это пели жаворонки «весны», и первый жаворонок пропел в честь актера Малого театра. Репутация Щепкина, впрочем, была в этом смысле — в смысле полицейской благонадежности — достаточно установлена. Вот как изображает известная Растопчина в своей пародической поэме, относящейся к 50-м годам, Щепкина:

... Долго он талантом редким,
Наблюдательным умом,
Бойкой шуткой, словом метким
На Руси был всем знаком.
Был в чести; — но вдруг природу
Извратить он нужным счел,
Проповедывать свободу
И гуманность он пошел.
Он на сцене уж не комик,
Не артист и не актер:
Пестрый сборник, толстой томик;
В нем чужой столпился вздор!
Подражая демократам,
На властей, на бар гремит...
Став Терситом, не Сократом,
Бедный старец нас смешит!

С злопыхательством Растопчиной можно лишь сопоставить отзыв, который сделал о престарелом Щепкине московский генерал-губернатор

Закревский в смутную эпоху всяческих гонений 1848—1855 гг.: «желает переворотов и на все готовый».

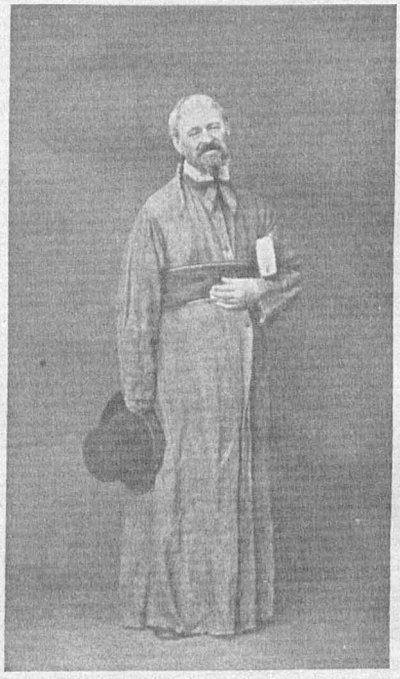
Всем складом своим—и убеждениями, и артистической натурой, и мастерством, Щепкин примыкал к «людям сороковых годов». Здесь была также грань и его «реализма». Вопрос этот—о «реализме» Щепкина, как актера, а следовательно, и о реализме всего Щепкинского направления,—не совсем выяснен, при всем сравнительном обилии материалов и монографий. С одной стороны, Щепкин, по общему признанию, играл и других учил играть просто, без вычур и романтических прикрас. Это и было, как принято думать, главное в его мастерстве и то новое, что он внес на сцену Малого театра. С другой стороны, столь же общеизвестный факт, что он не понимал, не чувствовал Островского, и не мог играть его. Стало быть, был «реализм» и «реализм», как у Мольера—«il y a fagots et fagots». Превосходнейший истолкователь Гоголя становился в нем пред лицом Островского. Но ведь, действительно, крупнейшая эпоха лежит между Гоголем и Островским Гоголевский реализм сродни — прошу извинить некоторую кажущуюся парадоксальность суждения—мольеровскому. Это, так сказать, синтезированное изображение жизненных черт, обобщенная типичность, индивидуализированные страсти и пороки. Гоголь совсем не так далек был от истины, когда говорил по поводу «Ревизора» о «внутреннем городе нашей души», и что «в каждом из нас есть частица Хлестакова». Гоголь писал не Хлестакова, а «хлестаковщину», не Сквозник-Дмухановского—а «сквозник-дмухановщину». «Скупой» у Мольера—только скупой, как Плюшкин, т.-е. за природой Гарпагона и Плюшкина, благодаря сильному художественному рельефу, мы уже не примечаем других особенностей. И в Хлестакове за хлестаковщиной, и в Тартюфе за ханжеством, и в Подколесине, за его бракобоязненным слабоволием, мы очень мало что примечаем. Конечно, все это реализм—кто же спорит? Но жизненность этого реализма великолепна именно некоторою



Д. И. Фон-Визин

интегрирующею схематичностью изображения. Этот реализм — изображение страстей в чертах человеческих и нам знакомых — далеко оставляет за собою старую форму — изображение страстей в формах крайне условных, раз навсегда утвержденных. Но это всетаки еще не тот реализм, который внес с собою Островский, когда человек есть не только сам по себе индивидуальность, но и часть быта, когда фон дает отсвет портрету, а портрет — фону, и благодаря этому, благодаря сложнейшей игре жизненных светотеней, произведение искусства представляется как бы насквозь просветленным куском натуры. Я говорю, что тут пред Островским и была грань щепкинского реализма, как здесь был предел всему направлению и всему поколению «людей 40-х годов». Приход Островского не есть нечто вне законное и случайное. Случайным в Островском и судьбе его таланта, особенно первоначальных его шагов, можно до известной степени считать налет славянофильской тенденции, к счастью, не очень сильный и скоро отпавший. Несколько туманные рассуждения Ап. Григорьева об «органичности» в применении к Островскому в настоящее время, когда можно объективно-историческим взглядом охватить эпоху, представляются не столько в метафизическом аспекте, сколько в общественном и социальном. Островский является художественным провозвестником, во-первых, выступления на историческую арену России нового класса—буржуазно-демократического—который до тех пор, и в жизни, и в политике, и в литературе, был тем, что называется quantité négligeable; во-вторых, в Островском с художественной силой сказывается реальное чувствование жизни, жизненно-насущных потребностей, ждущих своего удовлетворения. Островский, не только по времени, но и сущностью своего таланта, совпадает с эпохой лихорадочного переустройства быта и приближающегося торжества позитивизма, и в науке, и в философии и в общественных устремлениях. Добролюбовское толкование Островского, разумеется, не лишено односторонности — в Островском было еще нечто, и очень значительное, сверх осудительного, тем более дидактического изображения «темного царства». Островский был прежде всего поэт, нежный и иронический, и потому меньше всего мог думать о материалах для журнальных корреспонденций. Но в то же время в Островском необычайно трезвый русский ум, необычайная ясность и простота воззрения. Литература, а с нею и молодое подрастающее поколение, спешит покончить с бесплотными порывами и мечтаниями, с идиллией романтических усадеб и дворянских гнезд во вкусе Тургенева, с метафизическими блужданиями в дебрях абсолюта, с изнеженностью мысли и чувства, со всей экзотикой барской культуры. Дело!

Дело! Все жаждут дела, стремятся к делу. Иллюзии исчезают, факты остаются, как возглашает Д. И. Писарев. В философии — решительный поворот к материализму и позитивизму; в литературе — к быту, к изучению народа, если хотите, к этнографии; в политике — к реформе землепользования, сословного устройства суда. Драматургия Островского, без сомнения, созвучна эпохе. Ее реализм отвечает реалистическому умопоклонению современности. Совершенно так же, как для прежних поколений, самым лестным эпитетом был эпитет «идеалиста», так сейчас выдвигается наипочетнейшее звание «реалиста». «Мыслящий реалист», что может быть выше и лучше? И остальное отметается, как сор.



Н. М. Никифоров—Кутейкин
«Недоросль» — фон-Визина

Малый театр не может, конечно, оставаться в стороне от общего движения. У него есть свой старый репертуар, свои традиции, свои так называемые «общечеловеческие», «вечные» пьесы. Они даются. Еще играет Щепкин — доигрывает свою сцену. Как всегда, слышится с подмостков старый патетизм и раздаются неумирающие призывы к смутным идеалам добра, красоты и справедливости. Но Малый театр не был бы тем, что он есть, живым созданием русской общественности, если бы не отразил нового направления с тою же блистательностью и силой и энергией, как и раньше. На смену Щепкину выдвигается Пров Садовский, а с ним целая плеяда талантливых представителей нового сценического реализма, далеко шагнувшего за пределы щепкинских предначертаний.

Пров Садовский служит на сцене Малого театра уже достаточно времени, мало заметный и мало замечаемый, в противоположность Щепкину, сразу при своем появлении занявшему выдающееся место и ставшему театральным центром. Пров Садовский — подспудная, зреющая сила, дожидающаяся, подлинно, своего освобождения. Рецензент журнала «Репертуар» пишет о нем, что в Садовском «нет ничего положительно дурного, но и положительно хорошего ничего не заметно; в игре его проглядывает простота, даже иногда непринужденная веселость». Казалось бы, странный отзыв — конец

не вяжется с началом. И, однако, его можно понять: «простота и непринужденная веселость», очевидно, были театральными свойствами, весьма мало ценимыми в то время, когда «отличительной чертой нашей эпохи, как мы уже знаем из выше цитированных слов Герцена, было «grübeln», — полусон, полуявь, мечта о жизни и жизнь в мечте. Интересная бледность Печориных, с одной стороны, пафос титанических страстей, загадочное существование «Неизвестных» и вера в магию благородных слов, способных «пронзить» человечество и переставить всю его жизнь заново — смесь литературного сентиментализма и романтизма с такою же романтикой утопического социализма, во вкусе Жорж Занд, Консидерана, Ламеннэ, Кабе и др. — все то, чем жило в духовном смысле тогдашнее общество — решительно не вязалось ни с простотой, ни даже с «непринужденной веселостью». «Кто так много смеется — говорит в Гоголевском «Разъезде» приятная дама — тот не может иметь слишком благородные чувства». Это был второй, так сказать, сорт, и стоило ли очень вникать в дарования такого второго сорта?

Островский выдвинул Прова Садовского на первое место, подобно тому, как жизнь выдвинула на это место Островского. Малый Театр, не теряя — и в этом его удивительная черта, так сближающая с обще-культурною жизнью страны — окончательно связи с героическим репертуаром, стал постепенно храмом Островского. В репертуаре Прова Садовского значатся 27 ролей Островского. Его высшим созданием была роль Любима Торцова. «Шире дорогу, Любим Торцов идет!». «Более сильного художественного впечатления я не испытывал», — вспоминает Д. А. Коропчевский. А что такое было это «шире дорогу, Любим Торцов идет!» Ведь смысл этой фразы был воистину пророческий, и современники (да и сам автор) далеко не все уяснили в этом вызове, в этой дерзкой и, однако, столь трогательной, сердечной фразе. Словесники, эстеты понимали, что в лице Любима Торцова грядет правда художественного реализма — правда вся целиком, не только «rien que la vérité», по выражению французского кодекса уголовного судопроизводства, но и «toute la vérité;» славянофилы решили, что грядет правда народной души, подавленная и извращенная петербургским периодом русской истории; а западники думали, и частью не без основания, что если это грядущая «правда», то ведь, как, морщась, заметил Щепкин «бедность не порок, да и пьянство — не добродетель». Но было еще нечто, над всем этим, о чем не думали, не гадали в то время, быть может, и самые смелые умы. Островский, бессознательным даром своим, приподнял краешек покрывала Изиды, скрывающего будущее. Шел Любим Торцов, представитель

бедности, со всеми своими пороками, выросшими в нищете, и всеми добрыми свойствами, которые также вырабатывают нужда и страдание; шел на смену богатству; шел на смену новый социальный класс; на слом предназначено было могущество старой России; нарождался новый хозяин исторической



В. И. Живокини

сцены, — и шире, шире ему дорогу! Это не наглость, не притязательность. Это прорицание. In vino veritas — только и всего.

И это прорицание с «неиспытанною еще силой» художественного выражения сказал также Малый театр, как верный резонатор всех дум, чувств и упований русского общества.

III

Прошло 30 — 40 лет. Дни идут, и в противность французской поговорке, весьма часто похожи друг на дружку. Те же причины и те же последствия. Изменилась форма, внешняя оболочка явлений, умерла материя, но дух остался. Политическая реакция свирепствует с прежней силой. Как в николаевское время, говорят шопотом. Как и тогда, литература терпима, поскольку она не касается непосредственно страданий и язв современности. Вместо Николая I, в котором было «так мало Петра Великого и так много прапорщика», на троне — столь же самодержавном, как и полвека назад — Александр III, в котором еще меньше Петра Великого и еще больше прапорщика, выслужившегося у кашеваров. На всем лежит печать ограниченности и какого-то невыразимого провинциализма и мещанства. Победоносцев — официальный глашатай старой, триединой формулы Уварова — самодержавие, православие, народность, — держит в руках своих пути просвещения и образования народа. Революционное движение задавлено; общественные организации либо распущены, либо загнаны и терроризованы. В деревнях восстановлено некоторое подобие помещичьей власти, в образе земских начальников, совмещающих административные, хозяйственные и судебные функции. Суд утрачивает тень своей независимости. Университетская жизнь скована новым уставом; студенчество превращено в «отдельных посетителей университета» и пр. и пр. Таковы восьмидесятые годы, общим духом своим напоминающие тридцатые и сороковые. И как тогда, умственная и духовная жизнь страны реагирует на создавшиеся условия более или менее одинаковым образом. Несмотря на огромные успехи позитивизма, в течение двух последних десятилетий, — замечается вновь пробуждение интереса к чистой созерцательности и к религиозно-философским вопросам. Толстовская проповедь, «Крейцерова соната», вопросы нравственного самоусовершенствования занимают первенствующее место. Собрания философского и психологического общества в Москве привлекает широкие круги публики. И как те годы выдвигают Станкевича, который, собственно, очень мало писал, но был любителем философии, умевшим пробуждать дух пытливой философской мысли, и театралом, а вокруг него, как вокруг центра, группировалась молодежь, учась науке, искусству, а еще более энтузиазму, так и 80-е годы оттеняют любопытнейшую фигуру общественного безвременья, с теми же,

более или менее чертами, с такой же пламенной любовью к театру, как у Белинского, Станкевича, Герцена, но еще более, чем они, связанную с Московским Малым Театром, и в силу этого еще более непосредственно на него влиявшую. Мы говорим о С. А. Юрьеве. Необыкновенно типичная,



В. И. Живокини в пьесе «Стряпчий под столом»

и что еще важнее, поучительная фигура! Он верит так же свято, как люди сороковых годов, в «истину», «красоту», «добро», причем все это является для него идеями, полными, если можно выразиться, конкретного содержания. После Дарвина, Спенсера, Конта, К. Маркса и др. он не более и не менее как убежденный шеллингианец. Для Юрьева необходимость, порождающая

мир, мировой логос, не абстрактная, рассудочная концепция, а творческая художественная идея. Мир есть художественное творчество абсолюта, и наши удачи и неудачи, наши поражения и достижения суть не что иное, как, выражаясь близким сердцу Юрьева термином, репетиции бесконечной пьесы бытия, разыгрываемой на сцене Космоса. Он был близок к славянофильству — приблизительно так, как к нему примыкал одним крылом своим Герцен. Если мир есть творчество, если все зависит от высоты и напряженности творческого акта, то соединимте усилия, возгласим истину, подымем руки на встречу восходящему солнцу — и мы все это можем, потому что русский народ молод, полон кипящих сил, и жизнь не успела заразить его сомнением и скептицизмом. И как Белинский в лихорадке возбуждения спрашивал: «можно ли не любить больше всего на свете театр?», ибо этот сценический мир есть ежевечерно построяемый мир, по нашему плану, вкусу и усмотрению мир творческого акта — так и для Юрьева театр был подлинной жизнью, идеалистическим прообразом мира, пресуществующего и ищущего в реальной жизни своего воплощения. «Драма и сценическое искусство — пишет в своих воспоминаниях об Юрьеве А. Веселовский (Сборник «Памяти Юрьева ст. 153) — снова сменили собой борьбу со злобой дня. Чем меньше удовлетворяет действительность, тем сильнее развивается потребность жить в другом мире, где есть еще целые характеры, настоящие страсти, увлечение идеею, или где пестрые узоры фантазии дают хоть ненадолго забыться в ее чародейских вымыслах». На открытии театральных курсов «старый идеалист с блаженной верой» во всемогущество творческого мира, произносит приветственную речь. Первый приступ болезни унесет его в могилу. Настигаю его на пути в театр, где в этот вечер дают «Медею». Когда извозчик, приведший больного в чувство, спросил его, куда везти — он ответил в «театр!». Жить в театре, умереть в театре, как писал Белинский.

Нравственное и художественное влияние Юрьева на Малый Театр было очень велико. В укреплении тенденции Малого Театра к героическому и классическому репертуару, которая поддерживалась и настойчиво проводилась группой артистов первой величины, как Ермолова, Федотова, Южин, Горев, Ленский и др., Юрьев сыграл крупнейшую роль. В то время, как Петербург специализировался на комедиях и на том, если можно выразиться, полу-драматическом жанре, который так хорошо в конце XVIII века был охарактеризован словом «comédie larmoyante», — Малый Театр все время стремился — и в своем стремлении достигал несомненных результатов — к высотам истинной трагедии. Шекспир, Гюго, Шиллер, Лопе де Вега, Грильпарцер и другие



П. М. САДОВСКИЙ

Снимок со старинной гравюры

неизменно украшали его репертуар. Юрьев был фанатическим поклонником испанской драмы и неутомимым переводчиком классических испанских пьес. Благородный, свободолюбивый дух испанской драматической поэзии, гораздо более демократической, нежели театр Шекспира, увлекал Юрьева. Ему Малый Театр обязан постановкой «Звезды Севильи» и в особенности «Фуэнте Овехуна». «Пьеса эта — читаем мы в статье М. М. Ковалевского, — народ в пьесе Лопе де Вега — «Овечий Источник» — надолго останется в памяти москвичей, благодаря постановке ее на сцене Малого Театра в прекрасном переводе Юрьева. Всякий, кто имел случай видеть эту пьесу на сцене Малого театра, согласится, что весь интерес зрителя сосредоточивается на народе, который из скромной роли хора, какую он исполнял в древней трагедии, — в творении Лопе переходит в роль главного двигателя всей драмы». Следует, действительно, признать, что едва ли в мировой литературе сыщется произведение, в котором с такою правдою и мудростью было бы изображено революционное восстание народа, медленность и нерешительность вначале, беспощадная ярость потом, и бессильная реакция, следующая за этим и отдающая народ, одержавший победу, в кабалу, под другим названием. Какая разница между народолюбием Лопе де Вега и аристократическим презрением к революционному народу, например, Шекспира, в «Генрихе IV»! Революционный народ, яростный и добродушный, вполне отвечал сердцу С. А. Юрьева. И какой урок, в цензурнейших, казалось бы, формах, извлекла молодежь того времени из памятной постановки Малого театра!



И. В. Орлов



Н. В. Репина

А. И. Южин так описывает свое впечатление от встреч с Юрьевым: «Войдя к нему в кабинет (стр. 178) через пять-шесть первых фраз, посетитель чувствовал себя уже в каком-то ином мире, освобожденном от впечатлений дня и минуты. Я вовсе не хочу этим сказать, что идеалы С. А. были далеки от насущной действительности, что он старательно уклонялся от всего окружающего. Но он всегда относился к окружающему не с бесстрастием натуралиста, признающего существующее, как таковое, а с глубоким и страстным увлечением человека, для которого существует целый мир непреложных законов правды и прекрасного». А. И. Южин далее приводит подробную беседу свою с Юрьевым о роли Санчо в «Звезде Севильи», и анализ чувства долга, как Юрьев его понимал в качестве главного стержня пьесы Лопе-де-Вега. А. И. Южин не понимает поступка Санчо — убийства брата любимой девушки, своего друга, которого он ставил так высоко, и высказывает свое недоуменье Юрьеву. Для Юрьева же все ясно: Санчо дал слово, он *должен*, — трагическая неизбежность выполнения долга. Почему Луиза пишет у Шиллера письмо под диктовку Вурма? Она *должна*, потому что клялась. Ты можешь — значит ты должен. Это — категорический императив. Это — Кант. И если над нами нет абсолюта морали — что тогда остается человеку? И опять — как это созвучно эпохе, и как, в сплетениях своих, напоминает, разумеется, с соблюдением исторической перспективы, — тридцатые и сороковые годы! Встают и оживают старые тени...

Как и в то время, вокруг Малого театра группируются ученые, литературные и общественные силы. Тут и профессора как Стороженко, Ковалевский, Тихонравов, Иванов и блестящий эстетствующий дилетант адвокат, кн. А. И. Урусов, и другой, не столь блестящий, но умный и проницательный Н. И. Шубинский, и целый ряд крупных и мелких литераторов, пишущих, переводящих, а больше разговаривающих о театре и этими разговорами живущих. Обязанность культурного москвича состояла в том, чтобы быть «московским театралом», и театральный дилетантизм являлся одной из форм общего образования и воспитания. Уже на нашей памяти, мы имеем возможность сравнивать театральную жизнь Петербурга и Москвы. Александринский театр был один из театров, и только. Иногда в нем хорошо играли и тогда это доставляло удовольствие и давало повод похвалить, иногда играли дурно или играли неинтересную или нелюбопытную пьесу, и тогда был случай побранить театр, посмеяться, вышутить. Любили известных актеров и актрис, Савину, Варламова, Давыдова; любили известные пьесы и не любили других, но никто — мы не запомним по крайней мере, таких петер-

бургских театров — не смотрел на Александринский театр, как на место свято. Это было очень хорошее и просторное здание для театральных представлений, приют, так сказать, сладких отдохновений. И чем пестрее был репертуар, тем, в сущности, было лучше. А когда оперетку ставили, вперемежку



Н. В. Репина

Со старинной гравюры

с пьесами Островского, а Островского вперемежку с Дьяченко, и когда владел репертуаром Крылов, а по субботам играли немцы — все было хорошо, если казалось удачным, и все было на потребу. Странно было бы говорить о пиэтете к Александринскому театру. Тогда как Малый театр, даже тогда, когда случайный репертуар его вызывал иной раз неудовольствие, сам по себе внушал уважение и составлял предмет нежнейшей заботливости москвичей.

У В. М. Дорошевича (см. «Старая Театральная Москва», стр. 72 — 73) встречаем следующие остроумные строки: «— Где вы получили образование? — Ходил в гимназию и учился в Малом Театре».

Так ответили бы тысячи старых москвичей. Малый Театр — второй московский университет. И Ермолова — его Татьяна». И далее беседы студентов о Ермоловой. «Она читает только «Русские Ведомости» и «Русскую Мысль». Вы знаете, она ходит в старой, старой шубе, и когда захочет есть... Да она почти никогда и не обедает — время ли ей думать о пустяках? — Она просто говорит: дайте мне что-нибудь поесть. Пошлет прямо в лавочку за колбасой. И в театр».

В этом поклонении великой артистке было не только благоговение, экстаз, энтузиазм, как в поклонении студенческих кружков Мочалову, в приснопамятные времена трактира «Британния». Здесь был ряд некоторого, так сказать, «антропоморфизма», создание театрального «божества», по своему образу и подобию, в пролетарском виде и костюме, в пролетарско-студенческой и непритязательной обстановке. С Малым Театром молодое поколение связывала не одна эстетика. Была еще социальная скрепа, было великое уважение, покоющееся на тождестве идеологических стремлений общества и театра. И этот пиэтет передавался от зрителей к Малому Театру. По словам того же Дорошевича, Самарин называл Малый Театр просто «Театр». Прочие учреждения такого рода были, может быть, и чем-нибудь хорошим, но это не «Театр», не Театр с большой буквы, как всегда писал его С. В. Флеров в своих рецензиях, — как пишут Comédie Française.

Где кончается театральная легенда и где начинается истина? И что, вообще, есть истина? Несомненно, что самым сильным театральным мотивом и самою главною пружиною театрального успеха является момент этический. Мораль есть настоящая ось театрального действия, и чем поэтому театр (с большой буквы — Театр) стоит ближе к этическим требованиям своего времени, чем полнее в репертуаре своем и в толковании этого репертуара осуществляет слияние художественного и этического моментов, — тем могущественнее его действие на зрителей. Весьма возможно, что иные пьесы в сценической передаче Московского Малого Театра и его любимейших представителей, получали иную окраску, чем та, которую имел в виду автор. Быть может, Ермолову иногда с излишком окружал ореол неизбывного, как бы роком отмеченного, страдания, а вокруг Горева слишком ярко и чересчур определенно горел нимб благородства. Я допускаю, что героический репертуар, никогда не сходивший с подмостков Малого Театра, сообщал

известной части труппы привычку к патетизму и повышенному выражению чувств, и эти свойства они вносили также и в исполнение современных пьес, и в изображение реально-будничных моментов жизни. Но этот недостаток — назовем его недостатком — быть может, в глазах значительной части публики был величайшим достоинством, залогом не только любви, но и уважения к театру. «Страдающий брат» — всякий человек на сцене. Великодушие — основное требование сцены, всякой, вообще. Самоотверженность — принадлежность всякой героини и всякого любовника героя, толст он или худ, женат или холост, носит кафтан с позументом или визитку при серых брюках. Понять слабости, проступки и преступления, а поняв — простить. Ибо что есть свобода воли? Не все ли дело в трагическом ходе обстоятельств, влияние среды, быта, условий существования, нерационального устройства жизни? И разве не все гуманисты и вдумчивые (и конечно, «передовые») социологи говорили и писали об этом, начиная с Роберта Оуэна? И зрители, в особенности, чуткая и страстная молодежь, шли сюда, в Малый театр, чтобы получить — во чтобы то ни стало — отпущение грехов, защиту слабых и угнетенных, и выслушав оправдание театра, с тем большей яростью и с тем большей страстностью громить неправду жизни, приводящую к индивидуальным проступком и грехопадениям. И нити тянулись между сердцами, через зал; от сцены к публике и обратно, и обматывались как бумажные серпантины на веселых праздниках.



П. И. Орлова

Так жил Малый Театр за весь период своего существования, меняя лишь идеологическое содержание, но не идеологическую окраску, не идеологический тембр своего призвания: от дней «Александровых счастливого течения», с их патриотическим одушевлением, через тяжелые полосы реакции, будившие в общественном сознании неопределенно гуманитарные чувства и настроения, через медовые месяцы русского либерализма, отмеченные призывом к работе и реформам, и вновь через глухую ночь общественной подавленности

и общественного распыления, до пред-революционной поры, когда для борьбы и победы закалялся дух, и в сердцах зрели будущие подвиги. И во все эти моменты не прерывалась и не ослаблялась связь Малого театра и русского общества. Потом создались новые театры, оспаривавшие эту роль у Малого, и быть может, в общественном мнении временно даже его заслонившие. Но характерно то, что эти театры, ставшие в глазах общества культурными и художественными центрами (как, например, Художественный театр), возникли и возникали только в Москве. Попытки создать их в Петербурге или не удавались, или быстро вели к вырождению театров в обычный полу-торговый, полу-увеселительный тип, или этих попыток вовсе не было. Разумеется, общие причины, сделавшие Москву центром общественности в противоположность Петербургу — центру власти, до революции оставались неизменными. Но помимо этого, была еще и частная причина: прошлое Малого театра, его работа на протяжении века и утверждение при посредстве этой работы высокого назначения театра.

В Москве был Театр, с заглавной буквы, приучивший общество смотреть не только с удовольствием, но и с уважением и почтением на сценические подмостки. Артист-гражданин — это была привилегия Щепкина. Артист-друг и верный слуга литературы и общественной мысли — это опять таки было уделом и заслуженным званием актера Малого театра. И отсюда это неписанная, но запечатленная в умах и сердцах, декларация прав актера пошла дальше по московской периферии. Ее оставалось только закрепить и продолжать, не уронить, а возвысить. Не кто иной, как Малый театр, вспахал почву, на которой уже заколосились позднейшие всходы. И если сейчас Россия знает не один Театр, а многие театры, умеющие говорить с публикой языком волнующих ее чувств и идей и стремящихся дать на своих подмостках синтез современной художественной и философской мысли (что, конечно, не всегда достигается), то этим русские театры обязаны «Театру», как горделиво называл свой московский театральный дом Самарин.

П. А. МАРКОВ

ЭПОХА, НАКАНУНЕ МАЛОГО ТЕАТРА

История Малого театра начинается не со дня фактического открытия для зрителей дверей его здания, но несколькими годами ранее. Мысль об учреждении «императорской» Московской Труппы возникла еще 1805 году, и 28 декабря 1805 года главный директор театров А. Л. Нарышкин представил «всеподданнейший» доклад о необходимости организации в Москве самостоятельной труппы. 11-го апреля следующего, 1806 года, состоялось открытие ее спектаклей. В продолжении 18 лет спектакли шли попеременно то в доме Пашкова, что на Моховой улице, то в доме генерала Апраксина на Знаменке, то в театре у Арбатских ворот. 14-го же октября 1824 года они были перенесены в театр, помещавшийся в доме Варгина на Петровской площади, получивший название Московского Малого Театра. Переселение спектаклей из одного здания в другое не вызвало сколько-нибудь значительных изменений ни в репертуаре, ни в составе труппы. Годы 1806—1824 оказались подготовительными на путях создания Малого театра. В эти восемнадцать лет происходило постепенное собирание актерских сил и выработка репертуара. Они подготовили образование самостоятельного театрального центра, имеющего не только московское, но более того, всероссийское общегосударственное значение. Эти годы обусловили дальнейшее течение русского сценического искусства—в это время происходила смена актерской техники, приемов игры и методов творчества и одновременно выделение некоторых основных для театра, драматургических, жанров. К этому же времени относится привлечение к театру внимания все более и более широких кругов населения. Постепенно, иногда очень незаметно, начинает обнаруживаться общественная необходимость театра и его несомненное общественное значение. Как бы незначительно само по себе ни было его участие за эти годы в общественной и в особенности политической жизни страны, оно захватывало гораздо более широкий круг зрителей и представляло значительный шаг вперед по сравнению с предшествовавшим веком

Екатерины. Может быть, многое из того, что раскрылось в тридцатые и сороковые годы в актерской игре, что подготовило появление Щепкина и Мочалова, что дало театру драматургию Гоголя и Островского, многое из этого было заложено в первых, иногда робких, иногда несмелых, шагах предшествовавших официальному открытию Малого театра, но обеспечивших его дальнейшую работу. И хотя за эти годы Московский театр не обнаружил особенно крупных актерских или поэтических дарований, он приступил к их собиранию и подготовил их появление: принципиальное и историческое значение этих лет значительнее их эстетических достижений, тем более, что задачи выработки актерской и драматургической техники театр выполнял в условиях несомненно сложных. Вторжение французов в Москву прервало правильную нить жизни театра: два года не было спектаклей и трудно было вновь сорганизовать разбежавшуюся труппу. Александровская эпоха была временем больших потрясений, перемен и крутых поворотов как во внешней, так и во внутренней политике, временем либеральных мечтаний и разочарований. Для искусства же первая четверть XIX века, с которой совпадает организационный период собирания Малого театра, была, в особенности для поэзии и сцены — эпохой перелома, временем расчета с XVIII веком и подготовкой нового века русского искусства. Может быть потому так и трудно дать определенный образ театрального искусства этой эпохи, что в ее текучем и неопределенном облике одновременно мелькают черты XVIII века и ясны новые формальные задания. Это было прощанием с Екатерининской эпохой, с ранним русским классицизмом, отзвуки которого видоизмененные и переработанные еще долго будут слышны в русском искусстве и на русском театре. Это была эпоха позднего русского классицизма.

I

XVIII век и вместе с ним Малый театр воспринял богатое наследие предшествовавшего века. Оно захватывало драму, поэзию, актерское искусство, манеру речи, игры. В течение первой четверти века на московской сцене еще игрались иные из комедий «российского Расина и Корнеля», упрямого проповедника классических начал бригадира Сумарокова Эльстона. Зрителя, потрясенного страданиями Дидоны, продолжали волновать монологи Княжнинских трагедий; первая по времени написания трагедия Княжнина «Дидона» и его же величественное «Титово милосердие», созданные «рукой человека, на мастерскую кисть которого могла положиться Екатерина», зву-

чали на русском театре и возлюбленный, гордый Рослав, проповедывал обязанности гражданина и высокие качества добродетели, которой «единой, он посвящен». Рационалистический и схематичный пафос Вольтера был представлен Заирой и Магометом. Актерами Московского театра исполнялись Мольеровские комедии в вольном переложении, иногда в приспособлениях и сокращениях — «Скапиновы обманы», «Мещанин во дворянстве», «Сганарель», «Мизантроп», «Дон-Жуан»,—а вместе с Мольером и русские комедии классической эпохи: тонкая, хитрая, ядовитая сатира Капниста на судебную ябеду получила доступ на сцену; навсегда и крепко утвердились обе комедии Фон-Визина с их пародиями на франкоманию Иванушки из «Бригадира» и сатирическими выпадами про-



А. С. Пушкин



А. С. Грибоедов



Н. В. Гоголь

тив крепостничества госпожи Простаковой. Еще долго звучали напевы Комической Оперы: «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова стал почти классической вещью и вместе со «Сбитенщиком» Княжнина и его «Несчастьем от кареты» положил начало новому драматургическому жанру. Наконец, слезная комедия XVIII века «Беверлей» Сорена или «Лондонский купец» Лилло продолжали быть репертуарными.

Это наследие XVIII века было разнообразно и своеобычно, как вообще особенен и в иных отношениях оригинален был русский классицизм XVIII века. Верный ученик и последователь западного искусства, русский театр XVIII века вместе с поэзией и литературой, переработал уроки французского классицизма в новое и может быть не менее блистательное целое. Это не было простым подражанием тому, что было получено с Запада, — ученик с самого начала своего ученичества проявил творческий замысел и творческую волю. Он выработал литературные и театральные формы, все то, что составляет своеобразное варварское явление русского классицизма. Однако этот период был так густо насыщен идейно-эстетическою жизнью, что окончательно изжить его можно было только десятилетиями. И первая четверть века на театре принявшая в свой репертуар пьесы предшествовавшего века и специфическую манеру их исполнения была завершением эпохи классицизма и одновременно прощанием с ним.

Русский классицизм в себе самом нес элементы, которые должны были разложить его, но в свою очередь послужили зерном для новой драматургии последующих лет. Нарушая историческую цепь развития, русские классики заимствовали у Запада то, что на Западе появлялось разновременно, в различные, а иногда и противоречивые по смыслу и существу эпохи. Двести лет в течение которых родился, расцвел и пришел в упадок французский классицизм были вмещены Россией, едва в полвека самостоятельного существования русской литературы. Это не было только органическим усвоением принципов чуждого ранее искусства: менее всего это было медленным и постепенным следованием по путям его развития. Классицизм рисуется на русской почве хаотическим и смешанным: он соединял черты раннего ортодоксального классицизма с чертами позднейшими и включал литературные и театральные формы, которые, может быть были противоположны его принципам и действительно им противоречили, как например, так быстро и победоносно восторжествовавшая у нас слезная комедия. Одной из первоначальных и основных причин, по которым русское классическое искусство и в поэзии и на театре оказалось далеким от первоначальной чистоты и четкости своих

западных образцов, служило то затрудняющее обстоятельство, что русской литературе в течение короткого сравнительно промежутка времени, были привиты не только Расин, Корнель и Мольер, но и один из первых противников и ожесточенных врагов классицизма Дидро, но и Бомарше, создавший — наряду с комедией о графе Альмавиве и хитром севильском брадобрее — сен-



П. И. Орлова Вероника
«Уголино»

тиментальную пьесу «Евгения», возбудившую гневные нападки Сумарокова; — что были привиты не только канонизированные и освященные жанры драматургического творчества — трагедии и комедии, но вместе с ними и «комические оперы» и «слезные комедии», где ломалась классическая форма драмы и ставились новые театральные требования. Французскому классицизму суждено было прожить полтораста лет, прежде чем предшествовавшая революции

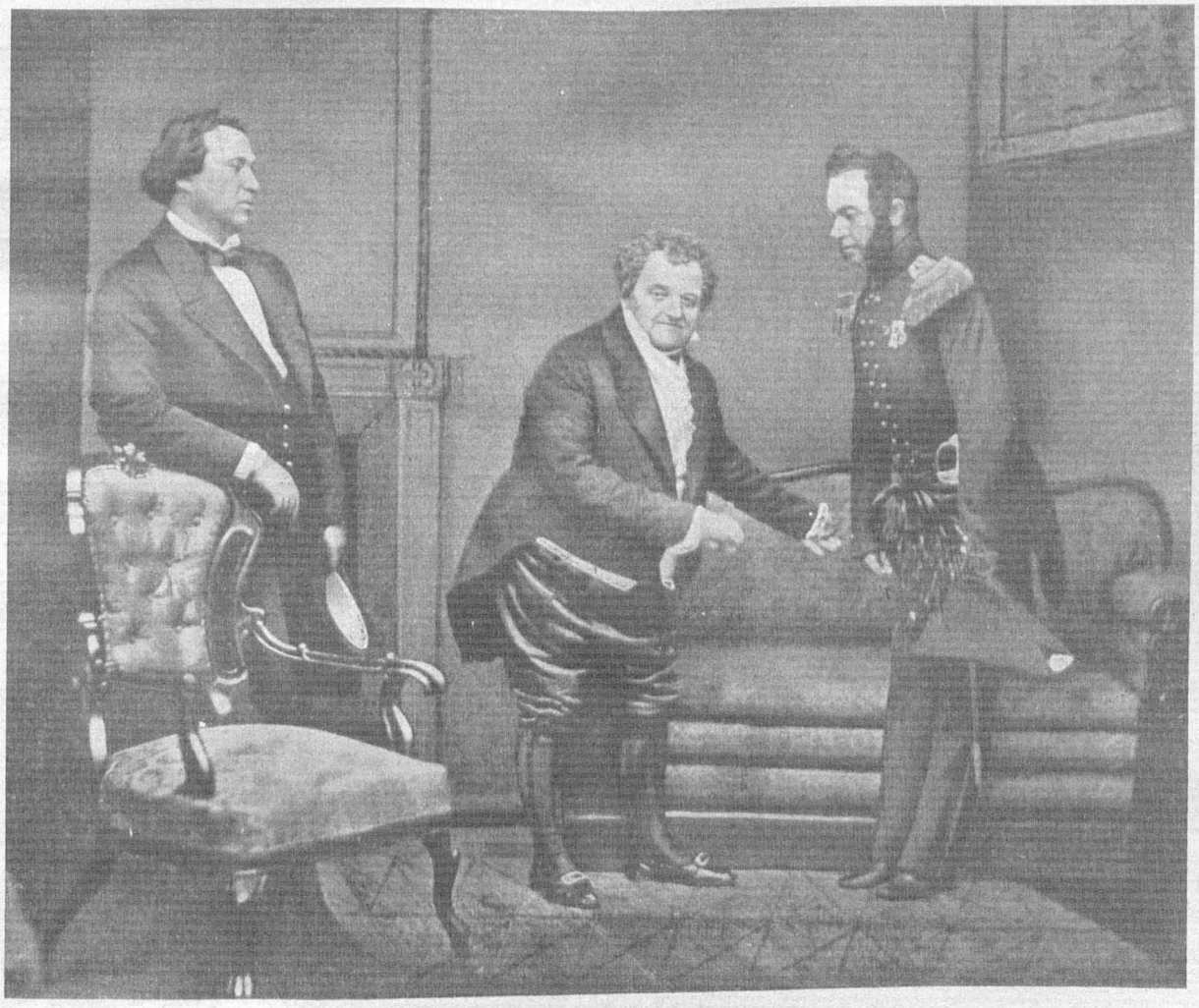
эпоха просвещения, создала энциклопедистов и заставила философа и мыслителя Дидро, неожиданно ставшего теоретиком театра, бросить французской сцене его слезливую комедию «Отец семейства»; в русском же театре первое появление мещанских драм и слезных комедий, провозгласивших первенство нежных чувств и домашней любви, было отделено от самодельных трагических опытов Сумарокова едва ли тридцатилетним промежутком. Короткие сроки, в которые были восприняты все многообразные, сменявшие друг друга жанры, не позволили XVIII веку подвести итог кипучей, противоречивой, литературно-театральной жизни. Вряд ли были осознаны внутренние противоречия такого поспешного усвоения самими художниками. Поэтика классицизма была формулирована в России в общих и схематичных выражениях и по существу вряд ли соответствовала всему разнообразию литературных и художественных явлений. Она повторяла принципы классицизма в их чистом виде, как они были формулированы на Западе, но конкретная жизнь искусства была видоизменена согласно условиям русской деятельности или согласно особенностям заимствования западного течения — теория не успевала следовать за незаметными на первый взгляд, но однако существенными изменениями театральной поэзии. Таково было парадоксальное положение: заимствованные с Запада формы в себе самих несли противоречие. Их не могла уловить теоретическая мысль. Между тем вырвавшаяся воля к творчеству жадно перерабатывала все доступные формы—слезные и сентиментальные, комедию иногда облекала в одеяния классицизма, и в строгую классическую комедию часто вносила черты современности, а иногда и злободневности. Многое в отношении к классицизму становилось разрушительною силою, таящимся в глубине взрывом, которому суждено было сломать классицизм. В первой четверти века в результате явного взаимовлияния и смешения жанров XVIII века и произошло выделение новых принципов драматургического и театрального построения.



И. В. Самарин

Вместе с этим репертуар, оставшийся на долю XIX веку, продолжал требовать разрешения тех основных проблем формы, которые были поставлены

«ГОРЕ ОТ УМА» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО МАЛОГО ТЕАТРА (1832 г)



Действие II

Слева направо: Чацкий — Самарин, Фамусов — Щепкин, Скалозуб — Орлов

Со старинной фотографии

классицизмом. Одной из существеннейших причин варварского характера русского классицизма был материал, с которым приходилось оперировать поэту и актеру, — как чисто словесный — *слово* и *речь*, так и бытовой и психологический, поскольку дело шло о национальной русской жизни, подлежащей оформлению. Дело шло о создании русских характеров и образов

в соотвествии с бытовыми условиями современной эпохи. Дело шло о выработке поэтического языка, о сценической речи, о технике игры, о сценической манере актера. Началась трудная и упорная борьба за овладение формой, за подчинение ей или, по крайней мере, хотя бы мнимого примирения с ней, трудного, тяжелого, а может быть и противоречащего требованиям классицизма материала. Обычно побеждало одно из двух начал; или поэты, стремясь овладеть новой для них формой, увлеченные эстетическими заданиями, уходили в торжественную и монументальную риторику, пышную и тяжелую, подобно Сумароковским и Княжнинским трагедиям, и воздвигали еще неискусными руками варвара архитектора из прекрасного, но необделанного мрамора пышный и грубый дворец русской поэзии XVIII века; или же наоборот — этот глупый неотесанный материал сбрасывал формальные ухищрения и в роде трагедий, комедий, комедийных сцен, фарсов, комических опер, за нарядами французского классицизма возникали грубые лица русских подьячих и купцов, с здоровой русской народной речью.



И. В. Самарин «Имшин»
«Самоуправцы» — А. Писемского

Основная влюбленность классицизма, переданная XIX веку, была влюбленность в слово. В слове все подлежавшие разрешению противоречия классицизма были наиболее ясны. Слово предопределяло сценическую манеру исполнения и в значительной мере сценарий пьесы. Благодаря культу поэти-

ческого слова, драматургия в театральном искусстве XVIII века играла определяющую роль. Французский классицизм довел искусство слова до предельной завершенности и поставил актерам твердые границы определенно декламационных правил. Для России им впервые был поставлен вопрос о ритмическом и поэтическом оформлении словесного материала. Произведенная безумным, но гениальным пиитой Тредьяковским замена силлабического размера тоническим нуждалась в разработке. Нужно было найти и утвердить ритмические основы языка. Нужно было усвоить и обработать словесную орнаментовку, — те мифологические олицетворения и аллегории, которые были свойственны французской поэзии, богатый запас эпитетов, определений, звуковую инструментовку — то умение рисовать словом, которое сделало из французского классицизма поэзию слова и острой отточенной мысли. В русском стихе, которому было необходимо сделаться гибким, удобным и послушным орудием для воплощения нахлынувших мыслей и чувств, в свою очередь возникают великолепные vers à utenir «Рослав я в лаврах был и в узах я Рослав». Тяжелый и звучный александрийский стих становится каноническим для трагедий:



И. В. Самарин Фамусов
«Горе от ума» — А. С. Грибоедова
Рисунок А. Ленского

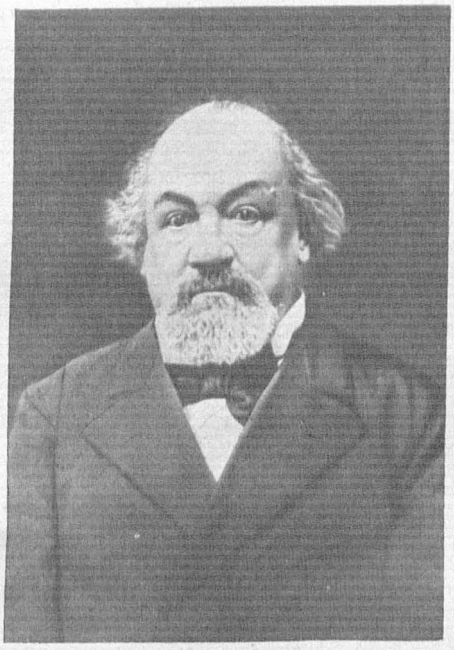
«Россия, ты должна торжествовати мною,
Тут власть молчит и я из власти исключен
Лишь добродетели единой посвящен».

Разделение на трагедию и комедию помогало выработке поэтического языка. Если для трагедии основной задачею было овладение общими принципами классической поэзии, и ритм, метр, словесная и звуковая инструментовка играли в ней преобладающую роль, то комедия имела преимущественно дело с другим не менее существенным вопросом, — о том национальном колорите, которым должно быть проникнуто слово в комедии. Сумароков, создававший схематичные и строгие монологи своих обобщенных и идеализованных трагических героев, с их обращениями к небесам, богам и силам природы, — Сумароков в своих комедиях приближался к народной речи и стилизовал ее в правильных репликах и диалогах своих Трессотиниусов; впрочем еще ярче и совсем глубоко сделал это Фон-Визин своими комедиями, где она прорывалась сквозь все строгие преграды правил и безусловного вкуса: и это соединение классических правил с народною и — современной разговорной речью, или эта тяжкая реторика еще поэтически не оформленного языка, снова придавали своеобразный варваризм классическому искусству в русском преломлении. Новые размеры уже вторгались в русскую поэзию. Их можно было услышать в комических операх. Там пелись народные романсы. Совсем не александрийским стихом пел мельник Аблесимова песенку о том,

«Как шли старик, старуха из лесочка
Из лесочка
С ними дочка
Пригожайка».

А в «Гостином Дворе» Матинского легко было узнать свадебные напевы и величания. В слезных комедиях на сцену был перенесен журнальный язык современности, и герои ее говорили языком Карамзина. Так происходила борьба за овладение словом. Влюбленность классицизма была любовь к слову. И потому искусство актера в значительной мере было искусством декламации, искусством звукового жеста. XIX веку суждено было окончательное овладение словом и его освобождение; какою ценою — показало первое двадцатипятилетие. Подобно слову, психологический и бытовой образ оформлялся в этом репертуарном наследии XVIII века несколькими еще неприведшими к окончательному завершению путями. По существу речь шла о выработке и создании театра трагических и комических *масок*, которые явственно сквозили в твердо установленном делении на ампула — о создании тех твердых и повторяющихся характеров, которые обусловливают развитие

действия в трагедии, комедии и комической опере. Каждый жанр требовал своих масок и ставил их в качестве сценического задания актеру. Если трагедия знала королей злодеев, вестников, любовников, героинь, наперсниц и наперсников — то комедия требовала влюбленных, опекунов, пронырливых и хитрых слуг, ротозеев-отцов. Русская трагедия XVIII века овладевала общими масками; герои трагедий Княжнина и Сумарокова — Рославы, Дмитрии Самозванцы, Сорены, Христиерны, Кедары и пр. — прежде всего были воплотителями обобщенных и сгущенных театральных образов, а затем уже, и в гораздо меньшей степени, индивидуальными характерами. Указанный французским искусством принцип идеализации в нашей трагедии был доведен до логического завершения. Сгущенность и схематичность иногда кажутся гиперболическими, а преувеличенность страданий и чувств — предельной. По существу каждый образ есть мечта русского аристократа дворянина XVIII века о самом себе, переложение вероятно недостижимых доблестей французских трагических героев в обстановку пышного Екатерининского двора. Русская сцена являла особенный и идеализованный мир, мир особенных существ с преувеличенными страстями, мир страшных, суровых или кукольно-нежных масок — условный и варварский мир русской трагедии. Комедия, напротив, требовала своих национальных масок. На ряду с созданием обобщенно-идеализованных образов, актер должен был взглянуть в глубины народной жизни. Впрочем и трагедия в причудливости своих Дмитриев Самозванцев рисовала гиперболические сочетания европейских традиций с дикостью и грубостью России, которыми была ознаменована Екатерининская эпоха. Авторы комедий однако совершили наиболее реальные шаги по пути овладения конкретным материалом действительной российской жизни. Подобно Рославам и здесь были свои Прелестины, Крутоны и Любимы, — новые и причудливые сочетания французского схематизма и идеализованной мечты русского поэта о людях добродетельных, прекрасных или злодейских.



А. Ф. Писемский

Но наряду с ними были и образы резко сатирические и пародийные. Комедия раскрывала в том или ином действующем лице черты определенной личности: в Сумароковском Трессотиниусе не трудно было узнать карикатуру все на того же гениального упрямца Василия Тредьяковского. Одновременно комедия искала национальных масок в изображении представителей тех или иных профессий. В соответствии с обобщенными психологическими характеристиками Чужехватов, Вздоркиных и Стародумов возникли грубые, иногда балаганные, иногда резко натуралистические маски подьячего, помещика, крестьянина, доктора, петиметра и пр. Комическая же опера и здесь лукаво и хитро проводила на сцену своих офранцуженных крестьян и руссифицированных пейзан, стремясь к наибольшей свободе и легкости образов. Единое, психологическое зерно, единая воля образа — основное требование классической поэтики редко бывало осложнено привнесением тех или иных бытовых черт и индивидуальных характеристик. Зерно образа бралось грубо, обобщенно и схематично, заслоняя психологическую детализованность. Такое строение образа придавало ему динамический характер в общем ходе развития действия, но одновременно вполне подчеркивало его условность. Так появились морально тенденциозные образы и сгущенные комедийные маски. Неожиданная легкость уже сквозила в комических операх, а нежная чувствительность окрашивала героев слезной комедии. Не они ли дадут примирение трудным опытам построения образа? Это было своего рода обнажение образа, вернее его внутренних качеств; таким же обнажением внутренних качеств образа, его единой воли, его основного зерна вне психологических деятелей, с ясным и подчеркнутым выделением его условно сценической природы, было и искусство тех актеров, которые в начале XIX века воплощали традиции восемнадцатого. Та упорная борьба, которая велась в поэзии и на театре за овладение образом и разрешение которой принадлежало XIX веку, не могла скрыть того же варварского и противоречивого отпечатка, лежавшего на великолепных созданиях русского классицизма.



К. П. Колосов

Третьей формальной проблемой, переданной подобно проблемам слов и образа, на разрешение XIX века — был вопрос о *композиции действия.* Он не мог быть вполне и исчерпывающе формулирован, теоретическими правилами классицизма. Для истории русского театра были важны не столько самые правила о трех памятных единствах места, времени и действия и не столько правила об экспозиции, завязке, подъеме, перипетии и катастрофе,— сколько первая возможность *обработать* согласно этим правилам поэтический материал для сценического представления. Таким путем происходило первое познание первоначальных законов театрального действия и вместе с тем жадное усвоение и переработка средств драматургического и сценического воздействия на зрителя. Тяжкие границы формы помогали строить театральное представление, но основы классического сценария были поколеблены с первых шагов — недаром Екатерина мечтает о пьесах «без сохранения феатральных обыкновенных правил» и в качестве руководящего образца берет Шекспира. И хотя еще в 1811 году «Драматический Вестник» перепечатывает статью Вольтера о правилах трех единств, и патетически восклицает о том, что все народы стали уже почитать те времена варварскими, в которые таковой опыт был неизвестен всем творческим умам, например, Лопе де Вега и Шекспиру», — хотя в 1811 году «Драматический Вестник» и делает подобное заявление, оно свидетельствует об обаянии классических традиций более чем о действительном состоянии театра. Комические оперы и слезные комедии незаметно, но существенно, разрушили стройную ткань классического сценария. Драматурги овладели всеми первоначальными приемами своего ремесла, трагический монолог, обращенный к зрителю, диалогический спор, обмен колкостями в комедии, параллелизм действия, комические противоречия, пение куплетов и романсов в комических операх, разговор с публикой, переходы от преувеличенных страданий к тихим слезам и утешительной улыбке слезной комедии, все это богатство основных сценических трюков, положений и эффектов раскрылось в русском репертуаре классической эпохи. Речь шла об усвоении и уничтожении приемов драматургического ремесла. Оно не было и не могло быть достигнуто на первых порах. Но и Сумароков и Фон-Визин и Княжнин и Лукин и Николаев и Плавильщиков, длинный ряд первых русских драматургов искали осуществления этих приемов, то в высокой трагедии или мифической русской жизни, то в комической опере на народные темы, то в резкой сатирической комедии, которая спустя полтораста лет остается живым свидетельством мастерства первых русских драматургов. Именно о мастерстве необходимо говорить

применительно к классицизму. Он привел к ряду формальных завоеваний и к первой существенной постановке вопроса о форме. Эту эпоху с полным правом можно назвать если не временем утверждения мастерства, то—принципиальной необходимости мастерства в искусстве.



А. А. Майков — Директор Московских театров 1821 — 1825

Общественно-историческая ценность репертуара, донесенного до XIX века, определялась не только его формальными качествами. Они были обусловлены внутреннею сущностью художественного произведения. Пафосом классицизма был рационализм. Идея и мысль оправдывали факт существования художественного произведения. Классицизм бросил в русскую жизнь ряд идей, ранее так точно и определенно не формулированных. Классицизм и здесь обнаружил противоречие своего запоздалого усвоения — в воздухе носились идеи эпохи просвещения, Екатерина уже создала свой наказ, от которого она отреклась, а Радищев, Новиков и мартинисты декларировали свои вольнолюбивые идеи. На ряду с утверждением монархических принципов, обусловленных аристократическим характером эпохи и строя его породившего, здесь звучали простые и твердые слова о верности, доблести, любви, дружбе, те основные и для нас или слишком явные или уже сомнительные истины, которые были утверждены в эпоху пробуждения духовной и общественной жизни страны и послужили отправным пунктом в даль-



Ф. Ф. Кокошкин — Директор Московских театров 1825 — 1831

нейшей эволюции художественных и общественных идей и взглядов. Сумароков изображал трагический разлад между дружбой и любовью, Княжнин писал о верности отечеству и об обязанностях идеального монарха, Фон-Визин наряду с проповедью педагогических правил и принципов скрывал противоречия русской жизни — схематическое и стройное мировосприятие этих драматургов было необходимым историческим этапом на путях русского искусства, а в то же время и тем зерном, из которого в дальнейшем должно было прорости сознание новых требований к государству, обществу и личности. И вот, наряду с ясными и



М. Н. Загоскин — Директор Московских театров и драматург 1831 — 1837



А. Н. Верстовский — Директор Московских театров и композитор 1840 — 1848

категорическими формулами классического мировоззрения, в ряде слезных комедий защищались права чувства и человека, защищались впрочем также отвлеченно и схематично, каким было все искусство той пышной эпохи. Создание двора и той русской аристократии, историческим ходом вещей поставленной в положение передового класса, — классицизм совершил существенный шаг вперед в русской культуре, как бы ни были противоречивы реальная жизнь России, Екатерининской эпохи, и те идеи, которые раздавались

со сцен русских театров и со страниц трагических авторов. Об этих-то проблемах и противоречивых качествах классицизма рассказывал оставшийся в наследие XIX веку репертуар — трагедии Княжнина, комедии Сумарокова, которые, по традиции, исполнялись в первые годы столетия на московской сцене. Но холодный пафос рационализма, переносивший зрителя в идеальный мир умопостигаемых образов, должен был исчезнуть под влиянием тех противоборствующих элементов, которые были восприняты вместе с классицизмом, и к освобождению которых принуждала новая эпоха. По существу метод классицизма был не только рационалистическим, но более того: — экспериментальным. Классицизм всегда ставил вопрос о том, как и каким образом будет вести себя и чувствовать применительно к началу любви или долга определенная трагическая маска при таких-то и таких-то изменяющихся условиях. Эксперимент должен был уступить место жизни чувства и личности — не напрасно эти начала еще в эпоху раннего классицизма звучали и в комической опере и в слезной комедии. Эти же начала звучали и в актерах, хотя ряд исполнителей на московской сцене продолжал явно выраженную традицию репертуара и игры XVIII века.

II

Театр ортодоксального классицизма удовлетворял потребностям и идеологии аристократически-дворянских слоев населения. Между тем в городской среде преобладала авантюрная литература XVII и XVIII века. Широким слоям помещечьей и мещанской среды она ближе, чем чистые проявления классицизма. Чтением этого класса — был роман о Фроле Скобееве, о Еруслане Лазаровиче, «Несчастный Никанор или приключение российского дворянина Г.», «Жизнь и похождения Ваньки Каина», «Похождения Ивана гостинного сына». Не эти ли интересы и симпатии зрителя поддерживали сценическое существование комической оперы и вызвали на ряду с иными явлениями и слезную комедию? Уже в Екатерининскую эпоху театр считался с интересами, желаниями и волею зрителя и его развитие совершается под непреложным влиянием одного из крупнейших факторов театральной жизни — публики. В первую четверть века еще более явно становится привлечение в театр более широких кругов. В конце концов в этой четверти века происходило сближение зрителя и художника. Художник учитывал интересы зрителя, а зритель существенно влиял на репертуар и стиль исполнения. «Самая малая часть в ней (в публике) принадлежала к среднему сословию,

остальное было ближе к простонародью, даже к черни» записывает в своих воспоминаниях Вигель. И еще: «Русский наш театр был оставлен толпе приезжих помещиков, купцов и разночинцев. Тощий наш репертуар ей казался



А. М. Гедеонов—Директор Московских и Петербургских театров; 1833 — 1857

неистощимым. Без скуки и утомления слушала она беспрестанно повторяемые перед ней трагедии Сумарокова и Княжнина, национальные оперы: «Мельник», «Сбитенщик», «Розан и Любим», «Добрый солдат», «Федул с детьми» «Иван-Царевич». «Усовершение нашего театра нечувствительно переменило образ мыслей наших ремесленников: тот из них, который за несколько лет перед

сим, имея излишние деньги, пошел бы в буйстве убивать и время, и здоровье, идет теперь в театр. Оное же обращает на себя внимание людей большого света, приученных иностранными воспитателями глядеть с некоторым презрением на отечественные произведения ума. Уже большая часть из них говорит без стыда, что она плачет в Семире, Дидоне, Эдипе, Пожарском (смеялись) в «Недоросле», «Модной Лавке» и даже (боюсь, чтоб не сказать в дурной час) начинает насмехаться над слепыми обожателями смотренного». Эта публика требовала однако и иных приемов драмы и иных мотивов, чем давал правоверный классицизм. В большинстве своем наивная и непосредственная, она восхищалась такими же наивными, подчеркнутыми приемами поэзии и театра. Ее мнение не было мнением знатока. Оно основывалось на непосредственном увлечении, на живом и быстром отклике сцен. Могло ли остаться неизменным русское классическое искусство при преобладающем влиянии такого зрителя? Он требовал новых средств сценической и поэтической изобразительности и постепенно выделял драматургов и поэтов, которые должны были удовлетворить его интересам. Происходило преодоление французского классицизма. Близкие зрителю сюжеты и облегченные для восприятия формы создавали новые сценические жанры и все те противоречия, которые были заложены в варварском явлении русского классицизма, делались очевидными.



Л. П. Никулина-Косицкая



А. И. Шуберт

Театр шел по пути сближения интересов зрителя и актера. В конечном итоге они совпадали. Классицизм опускался в толщу жизни широких слоев,

а оттуда поднималось требование авантюризма, нового, почти реалистического освещения жизни, приближения образов к зрителю, к его переживаниям и чувствам, подобно тому как «Хождение несчастного Никанора» в романе отвечал и этим его потребностям. Если уже для XVIII в. комические оперы и высокая слезная комедия не были только эстетическими измышлениями и художественными безделушками, но отвечали внутренним потребностям жителя, то особенно явно расширение тем и средств сценической изобразительности и основных подходов должно было сделаться и действительно сделалось в первой четверти века, когда русская литература начинает все более и более говорить новым языком «не только языком двора, благороднейших министров, премудрейших священноначальников и знатнейшего двора».



Л. П. Никулина-Косицкая



С. П. Акимова

Дворянство оставалось господствующим классом. В его руках все еще и надолго было сосредоточено руководство общественной и культурной жизнью страны. Однако, одновременно с окончанием пышного царствования Екатерины с его напрасным стремлением к созданию подобия просвещенной монархии и с падением мрачной реакции Павловского царствования, когда искусство было отодвинуто на второй план и находилось в пренебрежении у двора, произошел почти полный отрыв от двора художников и поэтов. Прежняя тесная зависимость была порвана. Все большая свобода мысли проникает в их творчество. Свободнее, смелее и значительнее делаются формальные поиски. Брошенные в Екатерининскую эпоху идеи не могли остаться бесплодными и полу-

чили дальнейшее развитие. По существу это было тем вспахиванием мысли, которое должно было вызвать новое и могучее напряжение творческих сил.

Могло казаться, что театр стоял как будто вдалеке от передовой, общественной культурной жизни. Иногда он, как это явно из репертуара, передавал в более широкие слои достижения классицизма, искал новых доступных



С. П. Акимова

и желанных для зрителя форм и популяризировал идеи XVIII века. Одновременно он играл все ту же организующую роль, как и в предыдущем столетии. И она простиралась на более широкий круг зрителей. Однако, театральная и сценическая жизнь не была так богата, как литературно-поэтическая. В литературе и поэзии ликвидация классицизма происходила оживленнее и напряженнее. Так, начало Александровской эпохи ознаменовалось

возникновением ряда обществ и кружков. Сентиментализм и романтизм имели горячих приверженцев и теоретиков. Театр перерабатывал и показывал эти явления своеобразно — в зависимости и в соответствии с происходившим изменением состава зрителей. В литературе возникли: «Общество лицейских



Н. В. Рыкалова

друзей полезного», «Вольное общество любителей словесности и художеств», «Общество любителей российской словесности при московском университете». Шишковская «Беседа», знаменитый кружок Оленина. К литературе было приковано внимание наиболее интеллигентных и передовых слоев — театр не имел того ведущего значения передового искусства, которое он имел

в XVIII веке, когда драматургия была наиболее законченной эстетической формой и слово, текст, подчиняли себе сценическое исполнение. Теперь новые идеи проникают через лирику, стихи, повесть, и даже мрачный конец Александровского царствования, так противоречащий его мнимо либеральному началу, не был в силах заглушить жизни, вспыхнувшей в первые годы века. Возбужденное началом века внимание к литературе и интерес к ней не могли пасть. Одновременно с углублением внутреннего содержания возрастал напряженный интерес к форме, ее тонкий, умелый критический анализ, строгий разбор знатоков. Это было время появления знатоков искусства, любителей художеств, тонких судей и ценителей эстетических форм.



Е. Н. Васильева

Таких же знатоков и любителей искусства знал и театр. Их круг был значительно уже, а количество незначительно. Однако была замечательна их тесная и неразрывная связь с реальным и конкретным театром. Эти люди группировались преимущественно вокруг драматургии и в годы после Отечественной войны их роль на театре стала особенно явной. Драматурги и деятели театра с одной стороны — Кокошкин, Загоскин, Шаховской, — или такие люди, как известный своими театральными воспоминаниями любитель и энтузиаст театра Жихарев, или будущий автор «Семейной хроники» Аксаков, создавали вокруг театра атмосферу любви и признания. Они были не только знатоками и ценителями поэтических красот пьесы или драмы, с еще большим вниманием и умом они подвергали подробному и умелому разбору игру актеров и впервые может быть в России утвердили принципы сценической критики. Не было явления театральной жизни, мимо которого они бы прошли — и сам Жуковский посвящает ряд критических страниц приезду Жорж и ее главнейшим ролям. Любители театра не были сгруппированы в определенные общества. Их было слишком мало. Были незначительны и их эстетические разногласия. Непосредственная театральная жизнь была им драгоценнее. Требования к театру стояли приблизительно на одном уровне без резких противоречий и столкновений. Ежевечерние посетители театра, они неуклонно следили за развитием актер-

ских талантов и их преимущественные интересы были сосредоточены вокруг эстетических, а не публицистических оценок, увлекательных для них театральных очарований. И потому совершенно не случайно было и то обстоятельство, что драматурги первой четверти века все ближе и ближе входят в реальную жизнь сцены, на практике знакомясь с ее требованиями и условностями. В лице ряда своих представителей поэзия идет на службу к театру, авторы



Е. Н. Васильева

становятся специалистами драматургами, творящими для сцены, иногда для определенных актеров, со специальными сценическими заданиями. Так происходило сближение литературы со сценой, и если конец XVIII века был ознаменован преобладанием поэзии над собственно сценическим искусством, то первая четверть XIX века передает ему руководящую нить на театре.

Таким образом на театре шло встречное движение. Новый и все расширяющийся круг зрителей требовал не только новых тем, но и новых средств сценической изобразительности; специалисты драматурги и знатоки театра стремились к утончению театральных приемов; театр развивался в атмосфере всеобщего признания и любви — любви, обращенной теперь к специфическим его особенностям и очарованиям.



В. И. Дмитревский

Не будем преувеличивать значения театра в деле развития общественной и политической жизни страны. Многое из литературных и поэтических течений приходило в театр с запозданием или в упрощенном виде. Первая четверть века замечательна своим увлечением театром, как эстетическим явлением преимущественно. В начале XIX века происходила спецификация искусств: и литературы и театра. Театр в этот период освобождался от посторонних примесей, искал тех сценических приемов, при помощи которых он мог бы впоследствии выполнить лежащие на нем вне эстетические общественные и иные задачи. Выполнял он их впрочем и в описываемую эпоху; но своими лукавыми, хитрыми, специфическими и только театру свойственными приемами. Эти задачи лежали теперь в гораздо большей степени в организации чувств и эмоций зрителя и в меньшей степени в непосредственном воздействии на его мысль.

Начало века было либеральным, конец царствования — реакционным. Переломным моментом была патриотическая волна Отечественной войны. Однако, эти моменты могли наложить ту или иную окраску на литературу и театр, но уже не могли изменить или удержать ход и течение русской литературно-поэтической жизни, в особенности после войны, когда восстановленная и укрепленная связь с Западом дала новые образцы и новые формы творчества и вместе с ними новые толчки для вольной мысли. Передовое дворянство жаждало осуществления своих прав, реакция вызвала противодействие — скоро возникает декабризм. Внутренняя общественная жизнь была сложна и богата. Не все могло быть брошено на театральные подмостки, в особенности на подмостки «императорского» театра, которому



П. В. САМАРИН

было труднее всего освободиться от влияния двора. Скрытое в слове становилось на театре особенно очевидным и слишком явным, и театр более всего подвергался государственному надзору и усиленной цензуре. Может быть поэтому ход его развития не был так блестящ, как полет литературной жизни, и поэтому его формальные завоевания были значительнее его идеологических достижений. Впрочем, повторяю, «освобождение» на театре прозвучало в особенных формах, как бы ему не претиворечили обстоятельства подцензурной жизни. Приведем в качестве примера официальную мотивировку снятия с репертуара пьесы Сандунова «Капитан», переделанной из Лесажевского «Жиль-Блаза». Московский главнокомандующий, А. А. Беклешев, писал 28-го апреля 1805 года в Петербург графу Завадовскому: «Милостивый государь мой, граф Петр Васильевич. На здешнем театре назначена была к представлению, сочиненная господином Сандуновым, сенатским обер-секретарем и цензурным комитетом пропущенная комедия в 5-ти действиях «Капитан Хантилла». По разным слухам о сей пьесе, что в ней помещено много мест особенных, значительное отношение имеющих и выражений смелых, и что она по сим признакам якобы в Петербурге цензурою не была пропущена, поставил я долгом остановить представление ее и вытребовать самую книгу к себе. По прочтении же хотя и нахожу, что в самом Жиль-Блазе, из коего вся пьеса почерпнута, и содержится несравненно более смелых изречений и вообще мыслей против правительства и лиц правительственных, но как книгу читает обыкновенно всякий про себя, а на зрелище собирается народ, так сказать кличью, то не решая, чтобы она играна была, почел нужным отнестись к вашему сиятельству и донести его величеству о повелении ко мне остановить ли пьесу сию вовсе или позволить представить ее на театре. Впрочем мню я, что не нужно ли цензуре дать на замечание, что бы по одобрении печатать пьесы для прочитания и для представления театрального делать различные уважения». Петербургский цензурный комитет относительно пьесы «Увенчанная добродетель» господина Антона Авгуше-



Н. М. Медведева—в молодости

вича счел возможным ее представление «если бы окончание пьесы было сообразно отечественным постановлениям, требующим, чтобы узнанное и доказанное злодейство не оставалось без должного наказания», «так же сочинитель, заняв содержание пьесы из истинного происшествия, случившегося в проезд государя императора Александра I через Лифляндию, вымышляет, что работник, коему беспримерный монарх сей лично оказал помощь в приключившемся ему несчастии во время работы его при судах, был крепостной человек того господина, которого родной его брат умышляет убить в сочиненной им драме. Сей вымысел, как оскорбительный для чести фамилии сего господина, совершенно противен 15-му пункту устава о цензуре». Еще более усилились цензурные стеснения во второй половине царствования в связи с общим изменением политики в сторону реакции,



Н. М. Медведева

Цензурные стеснения, появление круга любителей и знатоков формы, эстетические задания, оставленные XVIII веком, наконец первые оптимистические годы XIX века — все толкало театр на формальные завоевания. Театр входил в общий круг литературно-художественной жизни эпохи. Монументальная тяжесть Екатерининского искусства сменялась легкостью и стройностью форм позднего классицизма. Противоречия формы и выражаемой ею сущности сглаживались. Принцип мастерства обязывал к утончению формы. Сквозь французский классицизм приближались к иным традициям и преданиям, к античности, к древней Греции, к Риму. Общий дух сентиментального патриотизма, легкого и радостного настроения, перенес в Россию Парни и Фенелона, пасторали и эклоги, элегии и басни. Уже звенели в воздухе первые романтические ноты, и Жуковский начинал петь романтические баллады. Писал Батюшков. В Царском Селе рос Пушкин. После тяжких пут Екатерининского и в особенности Павловского царствования, в жизни и на театре происходил взрыв освобождающего лирического начала. Лирикой окрашено начало века. Лирика стала преобладающей окраской творчества. В театр она проникла еще в предыдущем столетии, в комических

операх и слезных комедиях. Зачастую там она носила рационалистический и скованный характер. Теперь лирическое начало высвободилось и залило театральные подмостки. Этим лирическим ощущениям мастера драматургии искали соответственного легкого и стройного формального воплощения. Лирика охватывает творчество актера и дает простор его искусству; в лирике,

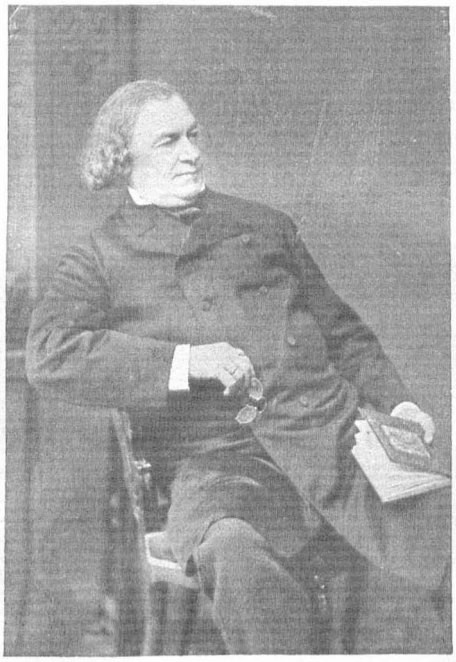


В. В. Бороздина I-я

в том что принято называть сентиментализмом, ищут отклика на свои личные переживания, мысли и ощущения те новые зрители, которые наполнили театр, принеся в него свои мучения, страдания и радости. Так происходило примирение интересов поэта, актера и зрителя — в общем настроении эпохи. Так происходило примирение формы и сущности, утончение актерского и поэтического мастерства.

Рационалистические основы были заменены утверждением чувства, как основы поэтического и художественного творчества. Интерес к человеческой личности и к ее внутренним вполне субъективным и личным переживаниям все более и более яснел за теми старыми вопросами доблести, верности и любви, которые были так ясно формулированы в прошедшем веке.

Общественное и освобождающее значение позднего классицизма и было в той проповеди прав человеческой личности, которая раздалась с театральных подмостков. Иногда эта проповедь была наивной, как те романсы и куплеты, которые звучали в водевилях, иногда патетической, как в слезной комедии и мелодрамах. Как будто бы на сцену переносятся элегии, которые заключены в книжках журналов, на страницах альманахов, в томиках поэтических произведений. Проповедь Карамзина, стиль его повестей запечатлен теперь



Л. Л. Леонидов

в драматических пьесах. Так, явственно и победоносно прорывалась лирическая стихия театра, и зритель был взволнован этой лирикой, которая в равной мере присутствовала и в новых трагических опытах и в водевилях и в комедиях. То, что ранее наметилось комической оперой, стало преобладающей стихией, основною струею, придавшей окраску театру эпохи.

В иные моменты, когда лирическое волнение совпадало с общественной жизнью, театр поднимался на гребень волны государственной жизни. Так случилось в эпоху предшествующую «Отечественной войне», когда зритель бывал потрясен патриотическими доблестями, изображенными на сцене. На представлении «Дмитрия Донского» Озерова «такой энтузиазм овладел

всеми, что нет слов описать его. Я думал, что стены театра развалятся от хлопанья, стука и крика. Многие зрители обнимались, как опьяненные от восторга». «Невозможно ни описать, ни вообразить себе тогдашних порывов всеобщего восторга» при представлении «Всеобщего ополчения» Весковатого, и «Любви к отечеству» Валберха и Огюста. В слабых обличениях комедии Шаховского и Крылова, сатирически осмеивающих галломанию и англоманию петербургского и московского обществ, звучит та же лири-



Е. В. Бороздина II-я

ческая ирония. Порою на сцену были перенесены интересы злободневности и кружковые литературные споры получали на ней поддержку и разрешение. Особенно щедры были на такие намеки водевили с их куплетами, остротами, направленными против тех или иных «личностей», литературных или художественных противников. Шаховской в комедиях «Новый Стерн» и «Липецкие воды» был готов сатирически осмеивать излишество сентименталистов, а А. Писарев, замечательный водевилист и остроумный каламбурист, в куплетах расправлялся со своими журнальными и литературными врагами. Все из того же патриотического настроения, поддержанного «*Отечественной войной*» продолжала развиваться вражда ко всему иностранному, не смотря

на то, что театр все еще находился под сильным влиянием французского репертуара и искусства.

Между тем театр все более расширял круг влияния. Он захватывает провинцию. При дворах Шереметевых, Волконских и других возникают крепостные театры с многочисленными труппами, балетами и оркестрами. В поместьях и городах играются те драматические жанры, которые выковывал XIX век из наследия XVIII. Актерские и драматургические традиции



К. Н. Полтавцев

получают поддержку в широких кругах. Возникает возможность собрать и сосредоточить актерские таланты около одного центра.

Тот лирический пафос, та вера в нежные и утешительные чувства, которыми был ознаменован поздний классицизм, несли оправдание формальным завоеваниям. Отсюда возникло овладение образом, словом и композицией действия, которое было оставлено в качестве задания предшествующим веком. Из классической драмы, разорванной сентиментальными и романтическими веяниями, а еще более из слезной комедии и мещанской драмы постепенно вырастает *мелодрама.* Комедия приобретает живые и легкие

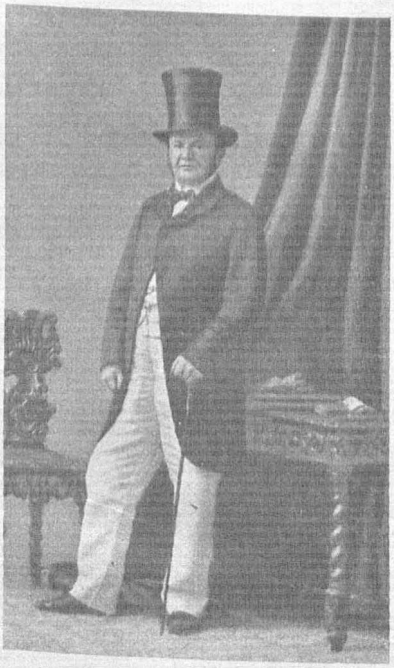
очертания. Комическая опера переходит в водевиль. Такими путями происходило окончательное овладение сценическими приемами. На этих сценических приемах воспитывались Грибоедов и Гоголь — подготовлялось появление «Горе от Ума» и «Ревизора». Дух лирики совпал с освобождением сценических и актерских возможностей. Оканчивались ученические годы — форма была преодолена. Рожденные XVIII веком и освобожденные XIX—театрально-поэтические формы получили существенные черты и особенности.



А. А. Рассказов

III

Озеров сменил Сумарокова и Княжнина. Он был единственным трагическим поэтом десятых годов. Начиная с раннего «Эдипа в Афинах» и кончая «Поликсеной», все его трагедии шли на сцене московского театра. В его творчестве явственно отразился кризис классицизма, но его трагедии были замечательными достижениями в области формальной. Последний классик, он ушел далеко за его пределы и в его трагедиях сквозят черты сентиментализма, романтизма и древней Греции. Применительно к «Эдипу в Афинах» новейший исследователь его творчества заявляет, что «можно категорически говорить о влиянии на Озерова Софокла». Он сознательно расширял сюжеты и темы трагедии. Вместе с ним на сцену вторгаются не только русская история, с ее полумифическими Ярополками, Олегами и Дмитриями Донскими, или античная мифология с Эдипом, наряду с влияниями Расина и Корнеля в его творчестве сосуществуют барды древней Шотландии и романтические напевы. Тот же исследо-



А. И. Сабуров — Директор Казенных театров; 1857 — 1863

ватель, рассказывая о Ярополке и Олеге, пишет, что «здесь впервые в серьезной драме прозвучали сентиментальные струны дотоле неизвестные русской Мельпомене». Эти сентиментальные струны были, конечно, и ранее известны русскому театру, но в трагедии они были выражены ярко, смело и более четко у Озерова. В значительной степени это зависело от приемов разработки характера и воплощения образов. Его герои изменяют свой облик по сравнению с созданиями его предшественников. Лирическое начало проникает



С. А. Черневский — Главный Режиссер драматической труппы

и его трагедии. Происходило как будто бы некоторое снижение образа, приближение его к современности. В его пьесах было разбросано множество мыслей, характерных для просветительной эпохи века, это находилось в связи с осовременением образов и их психологизацией. Уже в «Эдипе в Афинах» действующие лица из области отвлеченной классической трагедии переходят в более яркие и конкретные психологические характеристики: герои французской классической трагедии были современниками эпохи Людовика, герои начального периода русского классицизма — идеальными умопостигаемыми образами, мечтами русского придворного варвара о самом

себе, герои Озеровских трагедий были современниками либерального периода Александровского царствования. В «Дмитрии Донском» Озеров прибегает к умышленному извращению исторических данных. Пьеса, которая была



С. В. Шумский

для молодого поколения «школою самоотвержения и гражданской доблести», имела своими героями не исторического Дмитрия и не исторического князя Тверского. Героем трагедии был Александр Первый и в образе Донского Озеров нарисовал тот образ героического царя, каким его рисовала современная Александру Первому легенда.

«Для сильных на земле долг первый знаменитый
Невинных охранять и слабых быть защитой».

Так обнаруживались философские тенденции эпохи просвещения и отношение к Александру его современников. Правда чувств и личности, которую



С. В. Шумский Плюшкин
«Мертвые Души» — Н. В. Гоголя

требовал XIX век, в свою очередь требовала и некоторой психологизации. Психологическая же правда неизбежно означала снижение образа, вовлечение его в атмосферу и обстановку российской духовной жизни. Может быть, наиболее ясно эти черты сквозили в почитаемой несовершенной трагедии «Поликсена». Агамемнон, в сердце которого борются любовь и жалость, —

новый и неожиданный образ воина, за суровой внешностью которого живет нежность и ласка. Гекуба — мать с ее лирическими заплачками, сама героиня трагедии Поликсена, напрасная невеста, с бесплодной любовью и самоотре-



С. В. Шумский Коворпев

«Выгодное предложение»

чением, все они были проникнуты тем же пафосом лирических волнений, как полна лирики и основная тема трагедии:

— «Среди тщеты надежд, среди страстей борьбы
Мы бродим по земле, игралищем судьбы
Счастлив, кто в гроб скорее удалится,
Счастлив стократ, кто к жизни не родится».

Элегическое настроение последней Озеровской трагедии сродни поэзии эпохи, элегиям и стансам Пушкина и Батюшкова. С той же элегической грустью и нежностью рисует Озеров и образы в трагедии. Так возникали новые сценические задания.

Наряду с этим Озеров не придерживался единств и не боялся переносить действия из стана Улисса в палатку Агамемнона, а из палатки Агамемнона на могильный холм, предназначенный Поликсене. Бросив театру правдоподобие чувств и истину страстей, осовременив образы и чувства, Озеров оставался формальным и четким. Тот современник, который писал, что «Александрийский стих Озеров гармонически довел до высшей степени совершенства», был не так уже неправ. Для современников стихи его были «настоящей музыкой, какой мы не слыхали». Монологи, элегии, диалоги, молитвы, раскрывали лирическую природу его трагедий, в которых по существу отсутствовали и античный рок и неизбежность страстных чувств французской трагедии. Восприняв основные задания классицизма, Озеров стал его великолепным и гармоническим завершением.

Слезная комедия, свидетельствовавшая о нежных чувствах, повлияла на трагедию. Ее заменила мелодрама. Мелодрама соединила приемы сценической изобразительности, свойственной трагедии и слезной комедии. На московской сцене игрались мелодрамы Пиксерикура — «Обриева собака» и «Христофор Колумб». Они пришли на смену торжествовавшим в начале эпохи комедиям Федорова и Ильина и пьесам все еще популярного Коцебу, который продолжит свое влияние даже и в тридцатые годы. «Лиза или следствие гордости и обольщения» Федорова и «Лиза или торжество благодарности» Ильина были наиболее яркими выразителями теории сентиментализма на сцене. Это был все тот же идеализованный мир классической поэтики, но теперь уже мир средних людей, тех, которые в XVIII веке читали песенники, письмовники, авантюрные романы. Эти комедии удовлетворяли потребностям нового зрителя в благородных чувствах, тихих слезах и прекрасном самопожертвовании. Таков был логический выход из классицизма — лирика не сразу высвободилась и была еще скрыта под налетом рационалистических рассуждений. В наследство от XVIII века осталась обнаженная морализация. Герои комедий тонко и подробно анализировали свои переживания. «Когда я взглянул на красотку Лизу, то мое лицо вспыхнуло. Когда я подошел к ней, сердце мое затрепетало. Когда я поцеловал ее, то мне казалось, что все во мне горит». Защищая права чувства, герои прибегают к рационалистическим оправданиям своих ощущений, как будто бы

на сцену перенесены строки Карамзинских повестей. «Конечно все эти неприятности ничто, в сравнении душевных радостей, взаимной любви



С. В. Шумский Крутицкий
«Не было ни гроша да вдруг алтын» — А. Н. Островского

и домашнего спокойствия. Что может быть для человека приятнее, драгоценнее, когда возвратясь от должности он бросается в объятия юной жены. Что может быть блаженней, очаровательнее, когда нашел в милой девушке вечно небесное, неизъяснимое, получишь право на вечное ею обладание.

Придет ли тогда в голову мысль искать удовольствия в шумном свете, когда все радости в своем доме», говорит влюбленный сын. «Не обманывай себя, Лиодоро» — отвечает матушка: — «страсть тебя ослепляет. Где тот



С. В. Шумский Аркашка
«Лес»—А. Н. Островского

феникс, для которого ты отказался от удовольствий света, от приятных связей, от лестных выгод, от милой жены, которая бы с душевным достоинством доставила бы знатность, богатство». Образы героев были схематичны, но уже служили выражением поэзии домашней жизни и любви, то-есть чувств и стремлений третьего городского сословия — мещанства. «Простота,

с которой выведены приключения и связь их между собой, совершенно оправдывает в глазах беспристрастного зрителя их автора». «О сколь пагубны могут быть следствия гордости и обольщения» — моралистически заканчивает

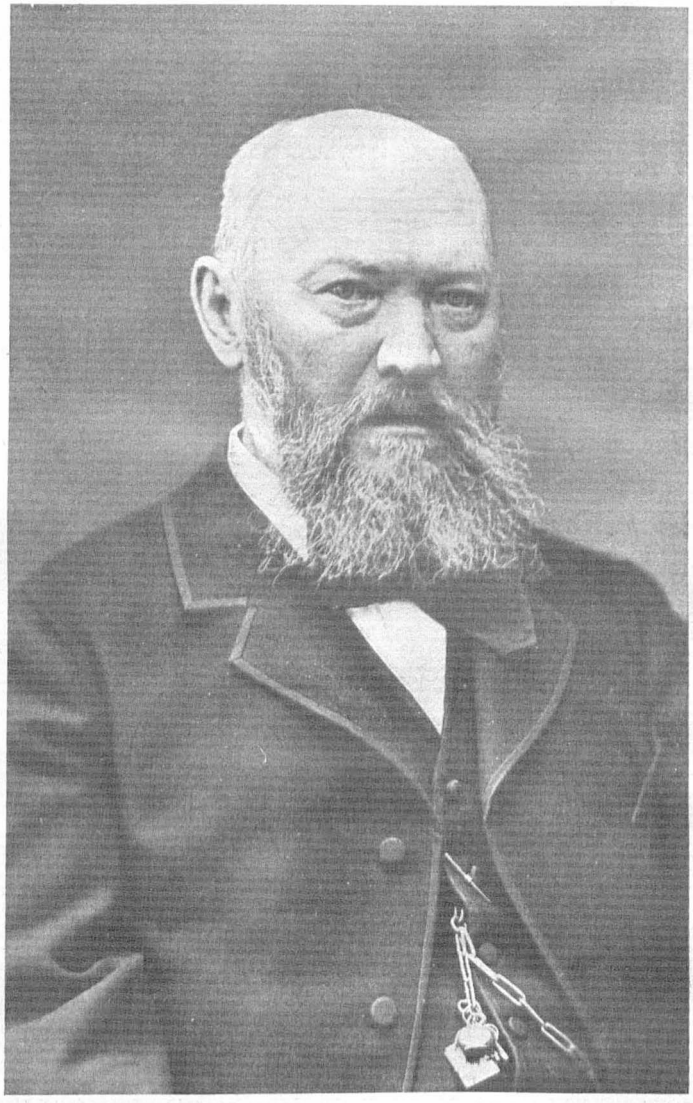


С. В. Шумский Кречинский
«Свадьба Кречинского»—И. В. Сухово-Кобылина

пьесу другой автор. И недаром Ильин поставил эпиграфом к своей пьесе строфы Державина:

«Почувствовать добра приятство
Такое есть души богатство,
Каково Крез не собирал».

Утверждению того же «приятства» добра были посвящены и пьесы образца русского сентиментализма Коцебу. Карамзин, некогда проповеды-



А. Н. Островский

вавший Коцебу, мог быть удовлетворен. Коцебу был одним из самых влиятельных драматургов. Вероятно, не только утешительная проповедь милосердия, сострадания и прекраснодушия были признаками его такого преобладающего влияния. В гораздо большей степени приемы сценической выразительности,

к которым он прибегал, и которые соединяли воедино весь благородный ряд идеализованных образов, теоретических мечтаний и патетических чувств — «Ненависть к людям или любовь и раскаяние», «Бедность и благо-



П. М. Садовский

родство», «Гусситы под Наумбургом», «Испанцы в Перу». Оптимистический, в самом существе своем, драматург, покорно деливший людей на злодеев и добродетельных, упрощенный и вполне схематичный, строивший свое миросозерцание на основе нехитрых моральных уроков и патриотических восторгов, поклонник и проповедник домашнего счастья и спокойного уюта,

Коцебу умел однако строить *интригу*. Этим он выделялся среди ранних его русских последователей. Внешне занимательные, но внутренно мало напряженные, его пьесы поддерживали волнение в зрителе и заставляли с интересом следить за распутыванием сложного клубка интриг, столкновений и встреч, неизбежно обещающим благополучное разрешение страданий. Интрига была обнажена, как были обнажены и приемы морализации речи, образа, основной темы. Пьесы были пересыпаны афоризмами — «рука, поразившая беззащитного врага, никогда не обоймет благородно мыслящую женщину». Это был условный мир самоотверженных слуг, верных жен, страдающих матерей, героических дочерей. Эти образы подчеркивали моральные тенденции автора. Для его времени значение его далеко не блестящего творчества, заслуживающего отрицания с точки зрения литературно-эстетических правил, было совершенно несомненно. Оно заключалось в сценическом характере его творчества. Сценические интересы определяли и построение действия и развитие характеров. Все приемы, которыми ранее пользовалась классическая трагедия, или французская мещанская драма, были доведены Коцебу до пределов. Неожиданность, перипетии, монологи, поворот от трагического к комическому, театральные эффекты, переодевания, битвы, подчеркнутая схематичность образов, преувеличенность страстей, вот сценические приемы, которыми он пользуется. Один из его героев злодей Пизарро восклицает: «Что может удержать его, кроме головы сына его. А я воображаю, как он окаменеет от ужаса, опустит свой меч и уставит глаза свои на копье, по которому катиться будут кровавые капли». Коцебу еще рационализирует над нежными чувствами и издали любуется на самоотвержение, которое должно быть вознаграждено. Он вводит ряд новых масок, таких же идеализованных и условных, как маски классической драмы. Любитель занимательной интриги, он пользуется масками неизвестного, покинутой любовницы, преступной матери, честной дочери. Сценический эффект обнажен и часто ему не подыскано иного оправдания, кроме непосредственного сценического назначения, вызвать сладкий трепет волнения, подчеркнутый ужас или умиленные слезы у зрителя.

Одновременно с Коцебу на московском театре шли «Коварство и любовь», «Мария Стюарт» и «Орлеанская Дева» из Шиллеровых трагедий; «Отелло», «Король Лир» и «Макбет» из Шекспировых.—Даже «Драматический Вестник», стоявший на сравнительно крепкой позиции защиты ортодоксального классицизма, должен был признать, что Шекспир умножил число хороших произведений нашего искусства». Это был, конечно, не подлинный Шекспир,

а попрежнему в классической транскрипции, в переделке Дюсси, в свою очередь переработанной русским переводчиком. Относительно Лира «Вестник»



П. САДОВСКІЙ.

Артистъ Московскаго театра

(въ роли Лира въ драмѣ Великій Актеръ.)

пишет: «Шекспир, а после его Дюсси, представляют Лира совершенно сумасшедшим. Английский автор, жертвуя благородством трагедии вкусу своего народа и времени, выводит шута, который забавляет партер безумием

старика. Французский переводчик хотя и выкинул шута, но все же заставил бедного царя Лира быть в беспрерывном сумасшествии. Русский же, избегая сей нелепости и желая сохранить красоты, которые чудный Шекспиров дар умел поместить в оной, заставляет несчастного Лира в полном присутствии ума чувствовать и выразить горечь отца, изгнанного детьми». Строгий, рационалистический вкус еще долго, но все более и более напрасно, противился вольному построению действия, и новым, более сильным, а иногда и неожиданным средствам сценической выразительности. Но к концу первой четверти века мелодрама, заимствовав от трагедии преувеличенность страстей, от слезной комедии оптимистическую уверенность, нежные чувства и занимательность интриги, утвердила на сцене резкие и смелые средства сценической изобразительности, и вместе с тем, дала окончательное преобладание сценическим интересам над литературно-поэтическими. Смело перебрасывая действие из одного места в другое, пользуясь экзотическими сюжетами, внося музыку, привлекая новые образы, мелодрама стала преобладающим репертуаром театра. Достаточно прочесть подробное и очень театрально выполненное описание места действия в мелодраме Пиксарикура, чтобы понять то расширение средств сценической изобразительности, которое несла мелодрама. «Во время увертюры, изображающей сильную бурю, гром, дождь, град, ветер, рев волн, все должно содействовать, чтобы приготовить внимание зрителя и перенесть воображение его на ужасную сцену морской бури». В первом действии, «театр разделен на две горизонтальные половины. Верхняя представляет заднюю часть корабля, командуемого Колумбом, от бизань-мачты до носа. Нижняя же часть составляет так называемую комнату совета. Оная же, будучи со всех сторон закрыта, узка и невысока, должна занимать едва на четыре кулисы пространства. Две лестницы ведут на палубу: обе на высоту второй кулисы, с перильцами, и обращены к носу так, что, сходя с оных, актеры оборачиваются спиной к зрителям». Второе действие: «театр представляет открытое море. Видно только небо да вода. От второй до четвертой кулисы через всю ширину театра находится корабль Колумба, видимый поперек, с бакборда. Винты, грот-стеньги и фок-мачта образуют кулисы, с правой и с левой стороны, так что середина палубы свободна. Палуба сия прат-кабель со всех сторон. Корабль не более пяти футов поверх воды, так что палуба корабля не более в семи или восьми футах от пола сцены. Волны должны простираться до суфлерского места, и чем оных будет более впереди корабля, тем обманчивее для зрителя». Наконец, третье действие раскрывает следующую картину: «театр представляет часть острова,

Гуанагани. В конце театра, лесистая гора со многими холмами. С вершины одного холма вышиною в 12 или 15 футов и поставленного на четвертой кулисе с правой стороны, истекает источник, падающий в водоем, откуда,



Любим Торцов

П. М. Садовский

«Бедность не порок» — А. Н. Островского

расширяясь на 5 или 6 футов, низвергается двойным водопадом в ручей, коего берега усеяны цветами и тростником. Водопад должен быть натуральный. Впереди по обеим сторонам рассеяны хижины, ввиде конуса, покрытые банановыми, кокосовыми и другими листьями. Цветущие деревья и другие растения рассеяны по театру, для увеличения приятности сего

местоположения». Эти детальные описания места действия, сопровожденные рецептом их технического выполнения, характерны для мелодрамы. Герои мелодрамы — исторические образы или люди, в которых основные человеческие страсти находят преувеличенное и подчеркнутое выражение. Зерно образа — буря чувств и страстей. В выражении ее — герои необузданны и свободны. Определяющий момент — интрига. Расширяя темы и сюжеты, мелодрама пользуется экзотикой; в одной из мелодрам Пиксарикура, ее герой индиец, — «длинный, сухой и ужасно расписанный мужчина. В этой же мелодраме «у каждого из диких на груди висит по золотой бляхе; сквозь ноздри продето большое золотое кольцо, и маленький золотой листочек налеплен на конце носа». Так возникает подчеркнутая внешность; в этой же мелодраме дикие говорят на непонятном индийском языке. Ведя своих героев по путям разнообразных, страшных приключений, мелодрама дает успокоительный и утешительный финал и прорезывает трагические места взрывом взволнованных лирических чувств. Так, слезная комедия, мещанская драма и классическая трагедия в результате взаимного сцепления создали волнующее и занимательное специфически театральное представление, которое полное свое развитие получило уже в последующую эпоху.



П. М. Садовский в пьесе «Омут»

Необузданная волна лирики искала и иных выходов. Уже в предшествующем веке комическая опера указала пути лирике. В XIX веке комическая опера преобразуется в водевиль, развивающийся на основе ее традиций. Из комических опер продолжал итти «Сбитенщик» Княжнина, «Днепровская русалка» фигурировала в нескольких редакциях. Шло «Похищение из сераля» Моцарта. С представлением «Медведя и паши» связано привлечение на сцену Скриба. Может быть именно в комической опере и в водевиле было достигнуто наибольшее торжество словесного мастерства. Оно не всегда бывало в слезной комедии и мелодраме. Отчасти потому, что в значительной степени те пьесы были переводными, и словесная ценность, интерес к слову были в них отодвинуты на второй план, отчасти потому,

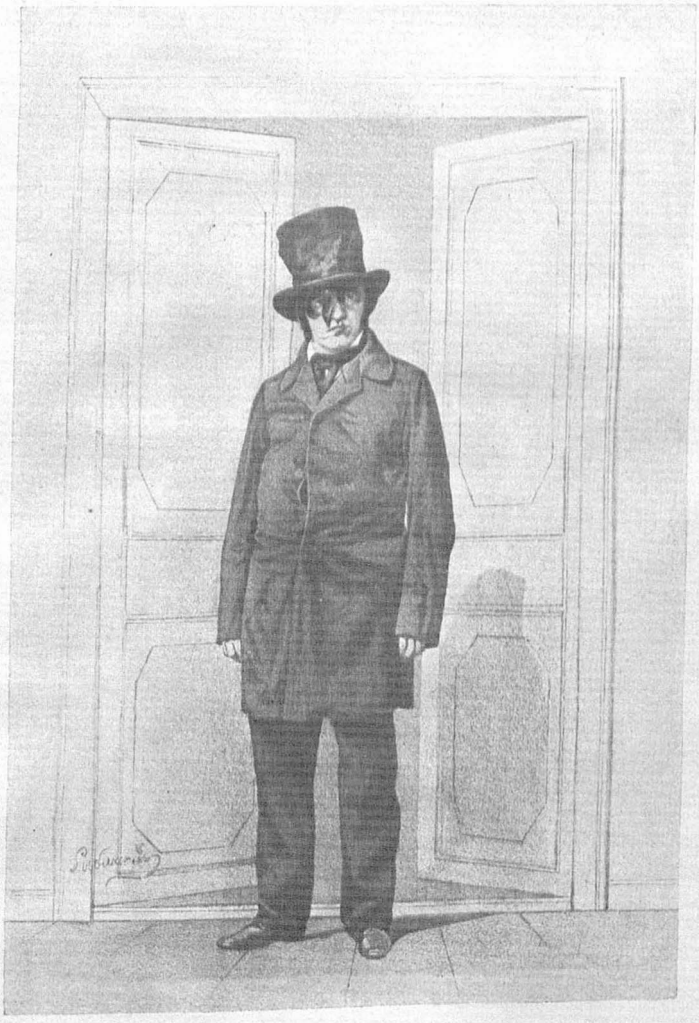
что для них определяющим моментом был момент композиционный — вопрос смелого развертывания драматической интриги, соответственного строения образа и разнообразного ряда сценических трюков и приемов. Для комической оперы и водевиля кардинальным моментом стал момент музыкальный. Куплет и романс, прерывавший их действие, соединявший актера со зрителем, оформляли разговорную речь, а не идеализованную речь героев сентиментальных повестей и героических трагедий. Но за всем тем, их сценарий был так же условен и традиционен, как сценарий мелодрамы. Он заключался в сцеплении невероятных, но забавных приключений, неизбежно сулящих радостный конец. В течение первой четверти века происходило зарождение водевиля, и невозможно еще провести четкую границу между ним и комедией. Однако, его сценическая и поэтическая природа яснела и в композиции действия и в драматургических приемах. Комическая невероятность, возведенная в принцип, предопределяла забавную путаницу и неожиданность положений, остроты, условную речь в публику, игру слов,



«Доходное Место» — А. Н. Островского
П. М. Садовский — Юсов; С. В. Шумский — Жадов; Рассказов — Белогубов

условность образа. Формальная законченность и легкость образа были куплены ценою освобождения от какой бы то ни было психологизации. В существе образов лежали или легкое лирическое волнение или незлобивая сатира с рядом характерных черт. Спектакль и пьесы строились как условная игра. Легкость формы соответственно вскрывала оптимистическое мироощущение, легкость восприятия жизни. Водевиль становился некоторой параллелью мелодраме, однако и с иными приемами. Творчество его становилось для его автора профессионализмом: иногда это было рядом формальных упражнений на заданную тему, и знатоки обсуждали стройность композиции действия, остроумие куплета, тонкость каламбура, изобретательную игру слов. Легкие образы, поставленные в трудные сценические положения, преодолевали, казалось бы, непреодолимые препятствия, чтобы окончить водевиль заключительным куплетом с просьбой о снисхождении куплетом одновременно и окончательно разоблачающим вполне условный и почти интернациональный характер этого сценического жанра. По существу своему водевиль был инсценированной эротической авантюрой. Его темой были любовные приключения, и вокруг этой темы легко было расшить те лирические узоры, в сопровождении комических трюков, которые стали существенными для водевиля. Так от комической оперы театр перешел к водевилю. В этой переходной эпохе, подчиненной театру, его обаянию, вскрывавшей тайны сценического ремесла и драматургического умения, воспитывались Грибоедов, Загоскин, Хмельницкий и замечательнейший русский водевилист Писарев. Они были и создателями комедии. По сравнению с XVIII веком характер комедии изменился, хотя она и оставалась тяжелее легкого водевильного мастерства. Как в комической опере или мелодраме, так и в комедии мастерство и овладение формой было куплено ценою снижения образа, темы, введением лирической струи. Темой комедии была любовь. Комедия оставалась условной и образцом ее был Мольер. Ее условность выростала из подчинения интересам сцены, с одной стороны, из того особенного, хитрого и лукавого восприятия жизни, который был свойствен комедии, с другой. После тяжких сатирических, иногда натуралистических, изображений Фонвизина и Сумарокова, условный реализм комедии Александровской эпохи вводит в круг условных масок, в которых легкие психологические наблюдения соединены с такими же легкими и несложными бытовыми чертами. Если «Драматический вестник» мог писать о «рекрутском наборе»: Сия драма по мнению нашему может занять то место в словесности, которое занимают картины Теньера в живописи; сельская жизнь, или сказать просто, крестьянский быт представлен в ней так живо, так естественно, что

воображение зрителя невольно переносит его в деревню», если «Драматический вестник» мог давать такую характеристику применительно к мещанской драме, то она всецело могла быть отнесена и к комедии. Но живость и естественность принадлежали более развитию действия, чем бытоизобра-



П. М. Садовский Расплюев
«Свадьба Кречинского» — А. В. Сухово-Кобылина

жению. Богатоновы, Альноксаровы, Добросердовы веселой толпой хитрых, чудаковатых людей, заполнили сцену. То был веселый хоровод, в котором сценические трюки и комические приемы были соединены с легкими сатирическими стрелами и обличениями преувеличенного сентиментализма, гал-

ломании и иностранщины. Большинство драматургов Александровской эпохи подобно Загоскину, Хмельницкому и Кокошкину, создают салонную комедию, в которой ясно могут быть различены основные театральные маски, экспозиция, речь в публику, финальные остроты, заключительные монологи, иностранная акцентировка в качестве комического приема, введение субретки, хотя бы в лице русской крепостной служанки, и т. д. и т. д. Формально все



Х. И. Таланова

было сделано блестяще. Характерность понималась в смысле сценического, а не психологического задания. Ее обнаружило сочетание невероятных сценических положений. Это был блеск диалога, мастерство слова, легкость образов, прекрасное умение распоряжатся замысловатыми сценическими трюками.

IV

Эволюция репертуара, выделение новых сценических форм и драматургических приемов шло одновременно с эволюцией русского актерского искусства. Театр XVIII века в некоторых отношениях был театром литературным, театром, в котором поэзия и слово стали на первое место. При всей своей монументальности ранний русский классицизм был малодоступен сценическому воспроизведению: — происходило столкновение интересов драматурга и актера. По существу, искусство актера XVIII века было искусством слова

и жеста, в соответствии и согласии с отличительными признаками классической драматургии. Центральным моментом игры было произнесение монолога, обусловленное рядом правил, которыми были приняты во внимание не только логическая канва монолога но и его музыкальное построение. Русское актерское искусство развивалось под непосредственным воздействием Запада. Приемы игры были перенесены из Франции. И для актерского искусства, как и для драматургии и для поэзии, первая четверть века была временем переломным, она впервые открыла путь свободному актерскому творчеству, и эволюция драматургических форм, открывшая пути лирике и сценическим эффектам, совершалась не без взаимного влияния актерского творчества.



К. Г. Вильде

Первый свой состав московская труппа образовала из актеров бывшего театра Медокса и крепостной труппы Столыпина. Первый список труппы, относящийся к 1809 г., т. е ко времени на пять лет отстоящему от открытия театра в доме Пашкова, носит следы деления и название амплуа ясно указывающего на XVIII век. Вот этот список: «Список актерам и актрисам российской труппы Московского театра. Трагедия, комедия и драма. Роли царей в трагедии — Плавильщиков; первые роли — Петр Злов, Степан Мочалов. Роли молодых любовников — Андрей Украсов; роли вторых любовников — Артамон Пруссаков; роли третьих любовников — Иван Медведев; роли благородных отцов в комедии — Петр Колпаков; третьи роли и резонеров — Михаила Кондаков; роли наперсников — Евстрат Добровской, Иван Фрыгин. Он же исправляет должность режиссера. Роли комических стариков — Михаила Зубов; роли вторых комических стариков и гримов — вакансия; роли слуг — Сандунов, Кавалеров. Роли вторых комиков, карикатур и простаков — Алексей Лисицын; роли третьих слуг — Иван Романов. Актрисы: роли цариц и благородных матерей — Антонида Баранчеева; первые роли молодых цариц — Матрена Воробьева; роли первых любовниц — Анна Карамышевичева; роли молодых кокеток — вакансия; роли вторых любовниц — Елена Кавалерова; роли невинных — Лобанова; роли комических старух — Марья

Никифорова; вторые роли старух — Феона Лобанова; роли наперсниц — Аграфена Шепелева; роли служанок — Софья Кураева, Прасковья Лобанова; роли вторых служанок — Феона Лисицына». В списках оперной труппы повторяются имена Константина Кавалерова на роли слуг, Михаила Зубова на роли гримов, О. Лобановой на роли второй певицы. Кроме того, «первый тенор Соколов, второй тенор Черкасов, первый бас демикарактер — Федоров, первый бас буф — Касаткин, второй бас-буф — Воеводин, роли простаков Флор Муромцев. При всей труппе аксессуар — Василий Жуков. Актрисы. Роль первой певицы — Сандунова, роли комических певиц — Насова, Буденброк, комических старух — А. Лисицына, аксессуарные роли — О. Малышева, О. Уварова, роли маленьких детей — А. Колпакова». Не только деление на амплуа, носило следы XVIII века; не напрасно среди списков актеров названы Плавильщиков и Сандунов, а среди оперных актрис Сандунова. В их творчестве связь с предшествующей эпохой сказывалась особенно ясно. Первый трагик, первая певица и создатель типа русского слуги определяли манеру исполнения трагедий, комических опер и комедий. Уже говорилось о том, что искусство классического актера было искусством декламации — звукового жеста, и движения — пластического жеста. Не случайно было участие одних и тех же актеров в комической опере и в комедии. Уменье петь, было одним из главнейших достоинств: Мочалов-отец «пел очень порядочно». Так учились постановке голоса, извлечению из него больших звуковых эффектов, перенесению на сцену тех идеализованных, величественных и монументальных образов, которые диктовала классическая трагедия.

Плавильщиков был одним из последних представителей этой манеры игры. Однако, он был уже затронут новыми веяниями. Жихарев готов считать его «единственным в то время защитником простоты и естественности на театральной сцене». Его игра была проста и величественна. В то же время другие современники признают, что он, «предаваясь сверхъестественности французского трагического актера, слишком злоупотреблял силой звука, что сильно портило его игру». С излишком воодушевления в Плавильщикове соглашается и Жихарев. Оно было свойственно, конечно, не одному Плавильщикову, а вообще мастерству классического актера. Исполняя образы трагических героев, актер искал таких средств сценической выразительности, которые были бы способны передать монументальную схематичность и отвлеченную психологию изображаемых героев. Плавильщиков, начавший свою деятельность в XVIII веке, а в первые годы XIX — уже старик, был актером рационалистом, истолкователем образа, подчеркивающим логический смысл

стиха, а не его эмоциональную сущность. Плавильщиков, начитавшийся Софокла и не допускавший никакой мечтательности в роли грека Эдипа, передавал эти стихи очень просто, с чувством одной только печальной существенности в буквальном их значении и уподоблении, обращаясь к дочери и как бы желая вразумить ее в истину этого уподобления: «Вот жизнь теперь моя». В обращении к Киферону Эдипа он видел только выражение рас-



Е. А. Петров

кающегося преступника, справедливо наказанного богами, а потому передавал все четверостишие в этом смысле. «Голосом слабым, но решительным, без задумчивого мечтания и не придавая никакого постороннего значения стихам», он раскрывал их логический смысл. В этом он сходился с большинством трагических актеров классической эпохи. Однако, музыкальную построенность речи, звуковую напевность, он заменяет богатством интонаций, которая иногда кажется чрезмерной. Это богатство раскрывает излишнюю напряженность исполнения. На протяжении одного короткого монолога быстро сменяет друг друга в его исполнении «глухой, прерывающийся голос», постепенное его возвышение, «горькая ирония» «гордая решимость, резкость», «глу-

бочайшее презрение», «печальное убеждение», «величайшее достоинство», «негодование и отвращение», горький упрек, и т. д. «С выражением скорби и страдания», пользуясь паузами, он переходил от «иронического упрека» к «громкому напряжению» в голосе и заканчивал монолог «с выражением величайшего гнева и как бы вне себя». Прекрасно изображал он людей души великой и твердой. Он играл тембрами голоса и владел лирикой. «Чувство ужаса, отвращения, омерзения отражались на его лице, как в зеркале. Он имел огромные природные способности, звучный голос, сильную грудь, произношение огненное». Метод его игры был, таким образом, рационалистическим и заключался в использовании до конца и до пределов всех возможных сценических положений и извлечений наибольшего звукового эффекта из слова. Такими же предельными в смысле сценических эффектов были и его мимика и жест. В «Эдипе» с страшным восклицанием «Храм Эвменид» вскакивал он с места и несколько минут стоял как ошеломленный, содрогаясь всем телом. Затем, мало по малу приходил в себя, устремлял глаза на один пункт и, действуя руками, как будто отталкивая от себя фурий, продолжал дрожащим голосом и с расстановками, а с окончанием стиха стремительно падал на колени. Плавильщиков по существу был типичен для классического театра и повторял и развивал традиции Димитревского, который знал ту же интенсивность позы, то же подчеркивание отдельных мест, раскрытие их до предела, и звуковой и пластический жест.

В последние годы жизни очень редко на московском театре появлялся Шушерин. О нем писали, что в искусственности он превосходил даже Плавильщикова. «В его творчестве заметны те же сценические особенности, что и в игре Плавильщикова. Конечно, и он всегда «был на ходулях». Умение учитывать материал взял он у классического театра. «Он рассчитывал не только каждый шаг, каждое движение, но кажется и каждую паузу между словами». Все свои роли твердил он перед зеркалом и до тех пор повторял их таким образом, пока известный жест или выражение лица при известном слове обращались ему в машинальную привычку. Он, так сказать, не играл, а повелевал над собою на сцене. Голос, осанка, движения,—все было в нем до такой степени трагико-вычурное, что часто переходило не только за пределы натуры, но даже и правдоподобия. И при всех этих недостатках Шушерин был великий артист. Да, великий потому, что его недостатки были неотъемлемою потребностью века, который во всем искал одного наружного проявления, а над глубинами души человеческой скользил с французской легкостью и безотчетностью. Век этот родился во Франции в блистательное

царствование Людовика XIV, оттуда жилы его разлились по всей Европе. «Искусство классического актера на Руси было преодолением слова и жеста, первоначальным мастерством сцены. Отсюда возникала и монументальность исполнения, и то особенное ощущение, что актер не играл, а повелевал собой». Освобожденного творчества не было на классической сцене, не было и в тех несомненных и больших актерах, которые повторяли эти традиции в XVIII веке, ни в Плавильщикове, ни в Шушерине. Индивидуальные же особенности и место Шушерина в истории русского актерского искусства несколько отличны от Плавильщикова. Воспитанник и любитель слезной комедии, он вносит в классические трагедии в качестве основы некоторую рационализированную сентиментальность. В роли Эдипа у него «слабый болезненный, совершенно изнемогающий голос», «трепещущая рука», «грустная мечтательность», иногда он говорит как бы «в полусне тихо и медленно», «печально», «с горьким воспоминанием»; основная тенденция в толковании Эдипа — раскрыть несчастливца, ропщущего «на предопределение судеб и сожалеющего о невольных преступлениях». «Порою он утирал глаза, как бы желая скрыть невольно текущие слезы, и говорил с едва удерживаемым рыданием, или глубоко вздыхал. Но и он умел оканчивать тираду» с каким-то воплем отчания и смертельного ужаса, или, вдруг, понижая голос, и с содроганием протягивая вперед руки, как бы стараясь защититься от преследующих его фурий, отрывисто говорил стихи и, опять постепенно возвышая голос и наконец всплеснув руками, разражался отчаянным воплем. Так внезапные и противоречивые звуковые переходы, подчеркнутые жесты обозначали стиль классической игры. Между тем Шушерин «был невзрачен собой, довольно толст и мешковат». «Но ум, искусство и, так сказать, отчетливая отделка роли заменяли ему звучный голос, сильную грудь и огненное произношение Плавильщикова». Тем более, что он был уж очень стар и, по мнению Полевого, Москва рукоплескала ему только как памяти прежнего дарования.



Н. И Музиль

Из актеров, принадлежавших собственно первой четверти века, наиболее точно придерживался традиций классической игры

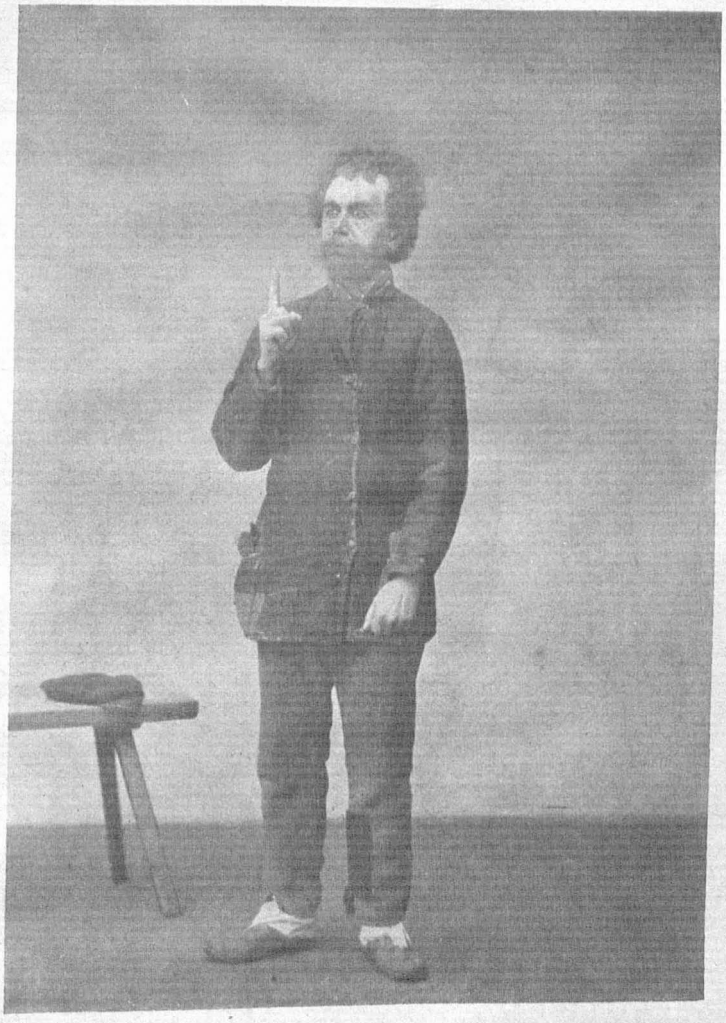
Степан Мочалов-отец. Однако, в его исполнении эти традиции были лишены той чистоты и четкости, которые характерны для Плавильщикова и Шушерина. Его исполнение, конечно, носило влияние нарождающейся мелодрамы, хотя и оставалось искусством звукового и пластического жеста. «Он



Н. И. Музиль

был любимцем Москвы», вспоминает Полевой. «Он был очень статен и красив собою»,—вспоминает Жихарев. «Его торжеством были Фингал, граф Вальтрон, Сын любви, Алексей». Слава его сына Павла поглотила его собственную репутацию. Его иногда готовы были признать даже «плохим актером». Но он был актером переломной эпохи, который еще не преодолел традиций классической игры и не нашел нового применения старым прин-

ципам. Один прием, всегда блистательный, удавался ему на московской сцене. «В каком-нибудь патетическом месте своей роли, бросался он на авансцену и с неподдельным чувством, с огнем, вылетавшим прямо из души,



Повар

Н. И. Музиль

«Плоды Просвещения» — Л. Н. Толстого

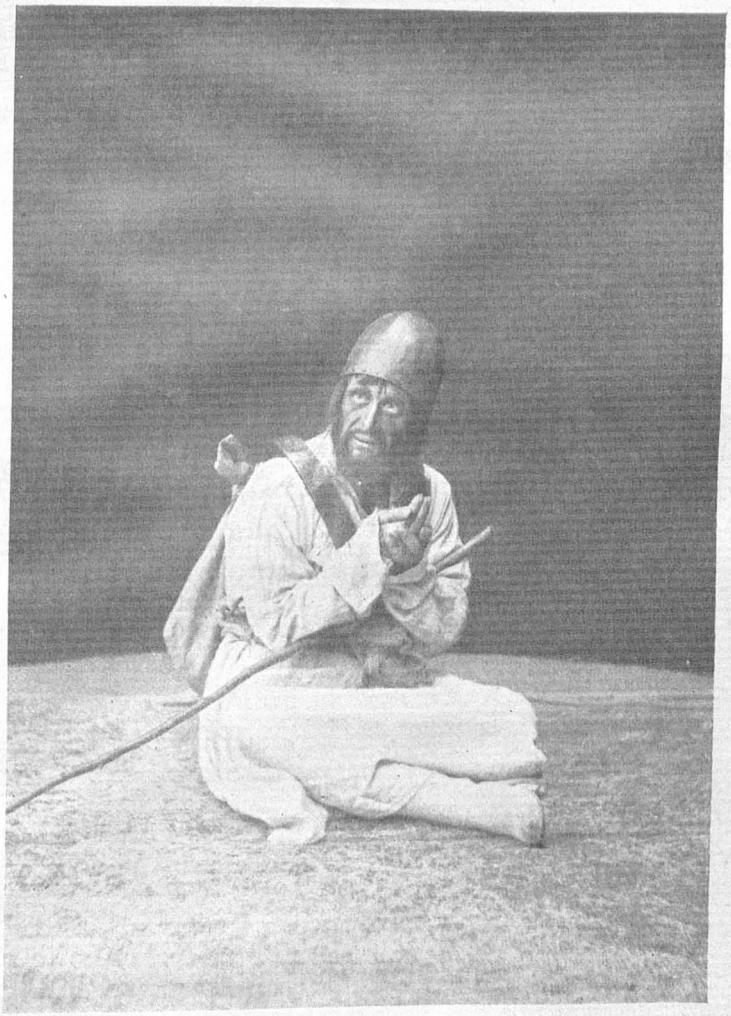
скорым полушопотом произносил несколько стихов или несколько строк просто, обыкновенно, увлекал публику». «Иногда же он закрикивался, выражая ужас разевал ужасно рот, стучал в гневе каблуками и часто не знал ролей»; у него бывали воодушевленные места, но по большей части одушевление приходило некстати, не к месту, одним словом, талант был заме-

тен, но отсутствие всякого искусства убивало этот талант. Это был актер, погубленный и избалованный успехом. Впрочем, исполненная им роль Мизантропа возвратила ему любовь московской публики.

Те же классические традиции были и у актрис трагических, Баранчеевой и Корнавичевой. Однако, по общему свидетельству, это было искривлением классических традиций. «У Корнавичевой был один тон, что на сцене, что за кулисами, о движении страстей понятия она не имела, о пластике не слыхивала, актриса вовсе плохая, а читает хорошо». О ней писали, что «она роли молодых любовниц превращает в старух. У нее жеманство и отсутствие всякого чувства». Несколько лучшие отзывы о Баранчеевой, которая была полезной актрисой и, несмотря на то, что играла почти беспрестанно и без всякого разбора всякие роли, «но не взирая на такое неумеренное трудолюбие, всегда хорошо знала свою роль, и случалось, что играла очень, очень изрядно». Московский театр был талантами беднее петербургского. В Петербурге поздний классицизм был выявлен Семеновой и Яковлевым. В Москве таких актеров не было. «Нельзя скрыть от Вашего Сиятельства, что появление г-жи Семеновой на здешнем театре только разлакомит публику и с отъездом ее будет иметь невыгодное влияние на наши спектакли, «которые не будут делать сборов», — писал Майков в Петербург. Однако, гастроли Семеновой состоялись. Ее творчество оказало несомненное влияние на Борисову, которая — по свидетельству Арапова — подражала Семеновой. Возможно, что Борисова вообще развивалась под влиянием Жорж и Семеновой, одновременно гастролировавших в Москве и демонстрировавших «напевность и быстрые переходы от оглушительного крика в шопот и скороговорку» — то есть все то же искусство звукового жеста. Слезная комедия создала особый тип артистки — Матрена Воробьева долго несла репертуар Коцебу и приемы исполнения его пьес переносила и в трагедию. Подобно Шушерину, она была сентиментальна. Ее обвиняли в чрезмерной «плаксивости», но она часто заставляла рыдать зрителя. О других актерах этого первого периода Малого театра вряд ли можно сказать что-либо подробно. Герой и злодей Пруссаков играл первых любовников в трагедиях, драмах и операх. «Всюду был на ходулях, ужасно помахивал правой рукой и колотил себя ею по ноге». Злов играл «добрых героев, величаво и горделиво» и был хорош всюду, где не нужно горячиться. Кончал свою карьеру Померанцев, «игравший роли» благородных отцов. «Какая натура, какое чувство, какая простота — писали о нем. Он в своей избе истый русский крестьянин, патриархальный владыка своего семейства, и между тем, нежный отец. Такова

была уже изжившая себя классическая традиция, соединявшая принципы классической игры с новыми средствами сентиментализма и чувствительности.

По линии комической оперы и комедии замечательным явлением на



Н. И. Музиль Юродивый
«Борис Годунов» — Пушкин

русском театре была чета Сандуновых, впоследствии замененная четой Сабуровых. «Сандунов в ролях подьячих и плутов не имел соперников. Его торжеством были «Скапиновы обманы» и «Ябеда». В своей игре он в значительной мере исходил от традиций итальянской комедии масок и французской комедии. Впервые, конечно, творческая свобода актера была про-

буждена именно в этих драматургических жанрах. В его игре очень часто современники отмечали буфонство, хитрость и плутовство, которые он умел изображать. «Как живо он обменивался взорами, жестом и словами со своею



Г. Н. Федотова
в молодости

партнершею. Он высматривал каждое движение того, с кем говорил, и, казалось, проникал его насквозь». Вместе с тем, его игра была насквозь условна и явно рассчитана на зрительную залу. «Он объяснял зрителям взглядом, усмешкою и даже жестом, грязную замысловатость авторов и свою собственную». Вместе с тем он был чрезвычайно наблюдателен и принес с собою на сцену жанр. «В роли Клима Гавриловича он был превосходен. Настоящий

подьячий с приписью, однакож подьячий, который существует только в нашем воображении, которого знаем по преданиям, но которого, конечно, никто из нас не видел. Это карикатура и на бывших некогда подьячих». Ту же



Г. Н. Федотова
Катерина
«Гроза» — А. Н. Островского

линию буфонады проводили Лисицын, который был «любимым буфом райка и смешил Филаткой и ролью дурака в «Бобыле» Плавильщикова». «Гримаса в разговоре, гримаса в движении, слове, гримаса даже и в ролях дураков, которых он представлял». При этом буфонном творчестве возможно было, конечно, то преодоление строгих классических правил, которых требовало актерское творчество. Это преодоление было в значительной мере и в традиционной классической игре Сандуновой. Однако, в десятых годах XIX века «Сандунова была женщиной в летах, небольшого роста, очень

полная, чтобы не сказать толстая, но пыталась плясать и прыгать, как восемнадцатилетняя хорошенькая, безыскусственная, веселая немочка». Она принуждена была постепенно отказываться от молодых ролей, и подобно Сандунову играть характерные роли. Однако, «лицо знаменитой актрисы сохраняло свою приятность, физиономия была игрива». Центр тяжести ее исполнения было исполнение куплетов и романсов, которыми она щеголяла в комических операх. Объем ее голоса — сопрано — был необыкновенен, она брала верхнее mi и нижнее sol. Несмотря на ставшие неблагоприятными внешние данные, ее несомненное мастерство, заключавшееся в легкости исполнения, послужило началом целой линии русского актерского искусства. Чету Сандуновых сменила чета Сабуровых; Александр Сабуров и Аграфена Сабурова, которые перенесли уже в самый Малый театр утонченные традиции исполнения салонной комедии и водевиля. Так, лучшими ролями Сабурова были Фигаро, и молодые любовники в водевиле. Продолжал ту же линию комедийного стиля исполнения и Василий Рыкалов, деятельность которого была, однако, непродолжительна. И применительно к нему, вспоминают ту же заразительность исполнения, ту же легкость образа, лирическую, ироническую струю, которая в первой раз просквозила в исполнении Сандуновых. Таково было актерское наследие, оставленное XVIII веком. Строгая музыкальность и подчеркнутость классической игры начинали переходить в мелодраматическую бурность. Легкость комической игры — в водевильную. В «Драматическом Вестнике» писали: «Чувствительность есть главное качество трагического актера». «Верх театрального искусства, без сомнения, состоит не в том, чтобы высказывать мысли других людей, но объяснять свои собственные чувства», одновременно требовали—«приятности и положения тела» в сочетании с «душой» и «понятием». Между тем в труппу Малого театра входили актеры со стороны, которые должны были преодолеть и оформить ту манеру игры, которая создавалась за эти годы. В 1817 году дебютировал в Полинике Павел Мочалов. Из Казани директором театра Кокошкиным в конце 1822 года была выписана Львова-Синецкая. В 1822 году дебютировал Михаил Семенович Щепкин.

Пруссаков, Рыкалов, Лисицына, Баранчеева, Борисова, оканчивали свой сценический путь. Образовывалась труппа, которой было суждено произвести реформу русского сценического искусства. 17-го октября 1824 года эта труппа, имевшая в своей среде и деятелей переломного периода русского театра, и новых актеров в лице Щепкина, Львовой-Синецкой и Павла Мочалова, начала свои спектакли в Московском Малом Театре.

В. ФИЛИППОВ

ОБЩЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МАЛОГО ТЕАТРА

Бесспорна роль театра, как учреждения просветительного. Бесспорно его значение для художественного воспитания. Бесспорно его влияние на развитие общественного самосознания.

Театр, как фактор социального воздействия, занимает громадное место в культурной истории страны.

Малый театр за сто лет своего существования, являясь в отдельные периоды одним из немногих очагов просвещения масс, местом художественного восприятия, кафедрой для проповеди, подмостками, на которых все значительные образы всех значительных писателей мира были воплощены, выполнил целый ряд самых разнообразных задач. В его стенах впервые зазвучали слова и приняли конкретный характер образы, созданные Грибоедовым, Гоголем, Островским. На его сцене почти все европейские классики и почти все хоть сколько-нибудь ценные современные драматурги получали свое завершение в сценическом воспроизведении. На его подмостках зародилось у Щепкина и получило свое дальнейшее развитие у Садовского, Самарина, Шумского, русское сценическое искусство.

Но не только в этом значение Малого театра.

Не исчерпывается оно и тем осознанием жизненных явлений — фактов, событий, людей — которое каждый спектакль, но в разной мере, давал зрителям, или тем потрясением зрителей, какое вызывал буйный гений Мочалова, или теми взрывами негодования против нарушения человеческих прав и той горячей жаждой свободы, какие всегда вызывал протестующий гений Ермоловой. Не исчерпывается роль Малого театра тем влиянием на зрителей, какое он имел своим художественным творчеством, спаянностью своего коллектива, раскрытием и установлением сценических законов, лежащих до сих пор в основе каждого нового искательства в области театра. Не исчерпывается его значение и той громадной организующей силой, которую имели его спектакли, объединявшие самых разных зрителей в едином порыве восторга, когда каждый из присутствующих в театре — и зритель и актер — сливаясь

в одно нераздельное целое, сознавал себя небольшой частицей громадного коллектива.

Малый театр — первый театр в России — осознал свою роль и свое значение как учреждения общественного, первый встал на защиту прав актера, на защиту прав театра, который может и должен быть не местом для отдыха знати и бар, местом, где они получают легкое «эстетическое» развлечение, а учреждением, где целые периоды своей жизни русская интеллигенция находила удовлетворение своим художественным, литературным и общественным запросам, где многие поколения молодежи получали свое воспитание, где публика в течение многих и многих десятилетий осознавала все отрицательные стороны окружающей ее действительности, и видела идеалы, к которым должно стремиться.

Еще во времена Щепкина брошенная фраза о двух университетах Москвы — на Моховой и на Театральной площади — надолго осталась символом этой тесной связи, которая существовала между двумя культурными центрами России. Если Щепкин, обращаясь к Московской профессуре, его чествовавшей, мог сказать, что «многие из присутствующих здесь были моими двигателями на сценическом поприще», и, помянув Грановского, указать, что беседы с ним «поднимали меня нравственно, укрепляли во мне постоянную и неутолимую любовь к труду и искусству», то и многие из общественных, литературных и ученых сил Москвы не раз с благодарностью вспоминали о том их возвышающем влиянии, какое имел театр для их жизненного пути.

Все время своего длительного существования Малый театр был теснейшим образом связан с деятелями Московского Университета. Не говоря о личной дружбе, соединявшей крупнейших актеров с крупнейшими учеными, Малый театр пользовался каждым случаем, чтобы вовлечь в свою органическую работу всех выдающихся ученых Москвы: в репертуарных, художественных и иных органах театра мы встретим Н. С. Тихонравова, Н. И. Стороженко, А. Н. Веселовского, Л. М. Лопатина, Н. В. Давыдова, М. Н. Розанова, П. Н. Сакулина и многих других. Но и обратно: Малый театр каждому университетскому начинанию отдавал свои лучшие силы. Не говоря о бесчисленных концертах и вечерах, устраиваемых студенческой молодежью для поддержания своих неимущих товарищей, которые обязаны прохождением университетского курса той отзывчивой помощи, которую оказывали буквально все актеры Малого театра, каждое хоть сколько-нибудь значительное общественное заседание, посвященное русскому или европейскому писателю, обязательно проходило при участии работников Малого театра. Вспоминается, напр., такой

факт: после 1905 года, когда студенческие кружки и организации получили некоторую, правда временную, возможность существовать, студенты всех факультетов объединяются в «О-во искусств и литературы» и руководителем



Г. Н. Федотова Василиса Мелентьева
«Василиса Мелентьева» — А. Н. Островского

театральной секции единогласно избирают актера Малого театра А. И. Южина, даже не спрашивая на это его согласия; много вечеров отдает Южин для беседы с молодежью на театральные темы и несколько лет подряд, шесть вечеров в неделю посвящает секция театральной работе, в которой из шести руководителей пять — актеры Малого театра (А. Ф. Грибунина, С. А. Головин,

А. В. Васенин, В. Ф. Лебедев и В. В. Максимов), безвозмездно отдающие свой опыт, свое время, свой талант студенческой молодежи.

Просматривая членские списки старейшего русского Общества — «О-ва любителей Российской Словесности»,—мы в числе его активных работников найдем многих актеров того же театра. Просматривая списки стипендиатов Университета, мы увидим многих, получивших образование на именные стипендии, учрежденные в честь актеров того же театра.

Можно значительно увеличить число примеров, показывающих ту постоянную и тесную связь, которая существовала между двумя культурными центрами Москвы. Для нас весьма существенным является другое: Щепкин и его преемники добились в широких кругах русского общества признания того значения, которое имеет актер. Теперь, после Октября, когда деятель искусства вообще и в частности деятель театра занял соответствующее место в рабочем государстве, надо вспомнить тернистый путь русского актера, «скомороха-забавника», которого знать и на порог не пускала, и с особенной благодарностью отметить горячую борьбу актеров Малого театра, всей своей деятельностью убеждавших правящие круги в том, что и «лицедеи — люди», как написал Щепкин на своей фотографической карточке. Теперь с трудом представляешь себе те унижения, которым подвергался актер, к которому — особенно если он вышел из крепостных — обращались на «ты», сажали в «холодную» и на афише, в отличие от свободнорожденных, именовали его просто по фамилии, без прибавления буквы «г» [1]. Теперь жутко вспомнить, что Щепкин в своих записках, как факт значительной важности, необычный и поразивший его, отмечает, что московский генерал-губернатор кн. Д. В. Голицын с вежливым радушием отнесся к актерам перед всем высшим обществом: актеры — пишет Щепкин — «были тут в первый раз, были приняты не как актеры, а тоже как люди».



Г. Н. Федотова

[1] Т.-е. сокращенного слова «господин», что оставалось в б. императорских театрах до последних дней царского режима; лишь революция дала возможность актерам б. императорских театров печататься на программах с первыми буквами имени и отчества, что давно уже практиковалось на частной сцене.

Для того, чтобы добиться отношения к себе, как к людям, к делу театра, как к делу общественной важности, работники Малого театра много потрудились. Факты дореволюционного прошлого в большом числе показывают нам, как каждый актер умел отстаивать и свое человеческое достоинство



Г. Н. Федотова

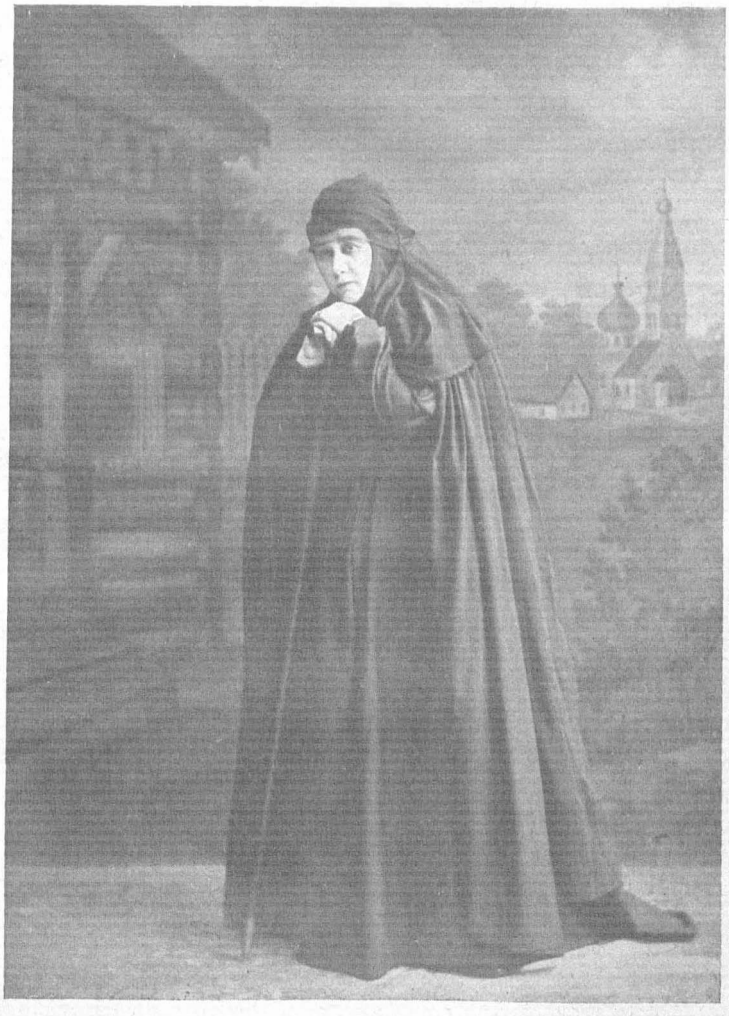
и достоинство своего дела. Смелость, с которой всегда беседовал актер с представителями царской власти, не говоря уже об уменьи поставить на свое место зарвавшегося ревнителя управления или конторы театров, заслуживает упоминания в кратком очерке, пытающемся набросать значение Малого театра.

«Малый театр от Щепкина и Мочалова до нашего столетия был всегда пасынком бюрократии и добился двух крупных результатов к началу 900-х годов. Прежде всего, каждая попытка так называвшейся «Конторы» руководить ходом внутренней работы Малого театра ей дорого стоила: труппа вставала против каждого ее поползновения изъять из Малого театра кого-либо из ее ценных работников любой категории, а артисты сплошь да рядом фактически боролись против всякого вмешательства кого-либо извне в ее художественную жизнь. Пусть это не всегда даже было нужно, и еще реже — успешно, но это было точно невысказанная Анибалова клятва, завещанная нам — пишет А. И. Южин — Мочаловым и Щепкиным, Садовским и Шумским, который не задумался Александру II на его вопрос — «Есть ли хорошие пьесы?» ответить — «цензура не пропускает, в. в.», — чего, конечно, низшее начальство ему никогда не забыло. Второе достижение этой борьбы с прошлым чиновничьим управлением выразилось в том, что уже к первым годам нашего века руководство художественной жизнью Малого театра не могло быть поручено кому-либо, кроме членов его труппы, в виде ли совета или отдельных управляющих».

После Октября деятели Малого театра сразу и целиком отдали свои силы на «самое искреннее деловое сотрудничество с Советской властью, оставаясь в СССР, среди голода и опасностей защищать для всех элементов народа важные сокровища культуры» (А. В. Луначарский). Лучшие представители театра, к которым принадлежали работники сцены Малого Театра благодаря выработанному целым веком сознанию своего человеческого и художественного достоинства, не могли бояться страшных для буржуазии и интеллигенции, эмигрировавшей заграницу, идей коммунизма, прекрасно сознавая, что лучшее из прошлого будет использовано новым классом, ставшим у власти.

Невероятная борьба за признание дела театра делом общественным, которой полна история Малого театра, дала возможность театру после Революции смело отдать свои силы Советской власти, сразу декларировавшей значение театра, как явление громадной культурной ценности. Позволим себе привести характеристику, сделанную А. В. Луначарским, ясно показывающую веком выработанное в лучших деятелях театра сознание важности своего дела: «Никогда А. И. Южин не скрывает своего политического лица. Ни в малейшей форме не занимается он хамелеонством, хотя бы только в оттенках. Ему присущ широкий внепартийный гуманный либерализм, за который он держится твердо. И его отношения к власти всегда полны достоинства. В нем чувствуется старый барин, аристократ от искусства, которому не к лицу

хотя бы малейшая тень заискивания или лести». Так, начиная от Щепкина и кончая Южиным, все сто лет Малого театра дали каждому актеру возможность ценить свою театральную работу, как работу, имеющую культурную



Г. Н. Федотова Марфа
«Дмитрий Самозванец» — А. Н. Островского

ценность, и смело отстаивать до последних дней свои художественные убеждения.

Жизнь театра показывает и другой, может быть, и более существенный, момент, заставивший общество, начиная с далекого прошлого до наших дней, ценить работников Малого театра. В приветствии Щепкину, сказанном

С. В. Шумским от имени артистов Московской сцены, мы найдем такие слова: «Строгое уважение к своему делу, необыкновенная добросовестность, юношеский жар, сохранившийся в вас до сих пор, несмотря на преклонные лета, — все это служит нам прекрасным образцом того, как возвышает самого артиста, истинная, непритворная любовь к его искусству. Нам остается только не уклоняться от проложенной вами дороги, твердо итти вслед за вами и надеяться, что по примеру вашему, мы сами будем служить, по мере сил, уроком для артистов, последующих за нами».

В этих словах определены две великие традиции Малого театра, лучшими его работниками хранимые до сих пор. Прежде всего, необыкновенная добросовестность в отношении к своему делу: «Я знаю роль, — говорил Щепкин, — а все повторяю и почти каждый раз не даром: что-нибудь да и заметишь новое»; «репетиция, лишняя для нас, никогда не лишняя для искусства». Это уважение к своему делу (по словам С. Т. Аксакова) делало, то, что «когда театр, наполненный восхищенными зрителями, дрожал от восторженных рукоплесканий — был в театре один человек, постоянно недовольный Щепкиным: этот человек — был сам Щепкин». Второе: каждое поколение актеров стремилось «служить уроком для артистов», последующих за ними. Шумский, Самарин, Медведева служили примером Федотовой, Никулиной, Ленскому и так далее вплоть до последних дней. Когда Ленский отказывался выходить на рукоплескания потому, что самым строгим своим судьей был он сам, когда Рыбаков из сезона в сезон доделывал своего Городничего или Фамусова, когда Правдин, в каждой поездке перед каждым спектаклем внимательно осматривал гримы и костюмы своих младших товарищей, и сам перед каждым актом проверял всю обстановку и реквизит — подобных примеров можно привести тысячи — мы имеем перед собой хранителей двух указанных Щепкинских традиций. Когда театр в многократных возобновлениях Горя от ума, Ревизора или Плодов просвещения, напр., «что-нибудь да и заметит новое», он выполняет ту же традицию Щепкина. Когда Южин в своей речи, обращенной к труппе, говорит: «никогда, несмотря на успех, на похвалы, не удовлетворяться своим исполнением, всегда его повышать, и, главное, считать, что каждое представление есть первое, и каждая роль в пьесе — роль главная», он придерживается того же основного завета Малого театра.

Серьезность, тщательность и упорность работы над каждой ролью, уважение, внимание и дисциплина, проявлявшаяся в каждом спектакле, любовь, трепет и самозабвение, которое сквозило в отношении к театру — все это помогло Малому театру спаять свой коллектив в знаменитый ансамбль, кото-



Заслуженная артистка

Н. М. МЕДВЕДЕВА

рый имел большое значение и вне старых стен театра. Перебирая газетные рецензии провинциальных городов, где многократно гастролировали товарищества артистов Малого театра, мы найдем не только ряд хвалебных отзывов отдельным исполнителям, не только указания на цельность и ценность всего спектакля, но что в данном случае для нас важнее — всюду отмечается влияние, какое эти гастроли имели на игру провинциальных артистов. Всюду



А. И. Курбатов

мы имеем заметки вроде, напр., следующей: «Московские гости... уже прежними приездами возродили в Киеве драматическое искусство и мощной рукой подняли его знамя». Это влияние вполне понятно: не только отдельные актеры провинции при всей громадности своих дарований позволяли себе на сцене совершенно недопустимые выходки (вроде, напр., полного искажения текста роли Счастливцева — обычная манера Андреева-Бурлака, или постоянных импровизаций в публику и по поводу публики у Н. К. Милославского, вызывавшего этим восторги не только зрителей, но и рецензентов), они же не занятые в спектакле, сидя в зрительном зале, потешали публику своими репликами вслух, сбивавшими играющих на сцене, но и обычные гастроли отдельных столичных актеров в случайном антураже не могли поднять уровня провинциальных работников. Малый театр — первый — начал

гастроли своим коллективом, благодаря чему дал спаянные спектакли, хорошо срепетованные и потому вызывавшие посильные подражания.

Весьма характерно, что чуть ли не в каждом городе труппа Малого театра устраивала спектакль в пользу учащейся молодежи, — чем показывала достойный пример своим провинциальным собратьям. Нельзя не отметить, что даже на петербургскую казенную сцену гастроли москвичей оказали влияние. Так, А. И. Вольф отмечает «по поводу спектаклей Малого театра в 1870 году «глубокая обдуманность всех деталей, серьезное отношение к делу приезжих артистов поражали зрителей, привыкших к неряшливому исполнению наших артистов. Репетиции пошли совсем иначе. Гости потребовали, чтобы все актеры и актрисы знали свои роли и думали бы не только о себе, но способствовали бы общему ходу пьесы».

Отметим еще одно, что тесно связано с гастрольными поездками актеров Малого театра и что подчеркивает один из существенных обычаев театра. Щепкин, исподволь присматривавшийся к новым для него приемам драматургии Островского, не сразу принял его творчество и всетаки он выучил летом роль Любима Торцова из комедии «Бедность не порок» Островского, в которой Садовский так хорош». По его собственным словам «сыграть мне ее нужно было во что бы то ни стало. Это являлось потребностью души»... и специально для этого, как видно из подлинного его письма, хранящегося в музее им. А. Бахрушина, он едет на гастроли в Нижний. Подобно тому, как знаменитый Клэрон, решив сделать новый шаг в своей игре, уезжает на спектакли в Бордо, каждый крупный актер Малого театра в гастрольных спектаклях пробует себя в тех ролях, в которых впоследствии он создает себе имя в своем театре, пробует себя и в том новом репертуаре, который по тем или иным причинам проходит мимо Малого театра; так Чехов, Горький, Андреев включаются в гастрольные поездки. И «потребность души актеры Малого театра не позволяют себе удовлетворить на подмостках своего театра, проделывая в его стенах какой-либо эксперимент, какую-либо пробу, какой-нибудь опыт, все равно над ролью, новым амплуа или пьесой. На сцену своего театра они чаще всего выносят лишь то, что выверено ими, сложилось и оформилось во многих работах вне ее».

Среди гастрольных поездок нельзя не отметить поездок всей труппы в 1910 г. в Варшаву, где спектакли прошли с громадным успехом, или гастролей А. И. Южина в Сербии, где он, за спектакли здесь игранные, получил звание почетного режиссера театра и командорский «крест св. Саввы».

Не будем касаться той громадной материальной поддержки, оказанной участием актеров Малого театра в союзе «Артисты Москвы — воинам» в великую войну 1914—1918 г. и в организациях помощи голодающим:



М. П. Садовский

каждый работник театра искони привык отдавать себя всякому делу, которое хоть несколько способно облегчить нужды молодежи, обездоленных, голодных. Мельком вспомним о целом ряде чтений, концертов, спектаклей, которые устраивались как отдельными актерами Малого Театра, так и целым его коллективом в лазаретах Москвы, на фронте, на фабриках и заводах, как

только стала возможной последняя деятельность, впервые возникшая в Москве по инициативе Малого театра (о чем выше мы имели случай упоминать).

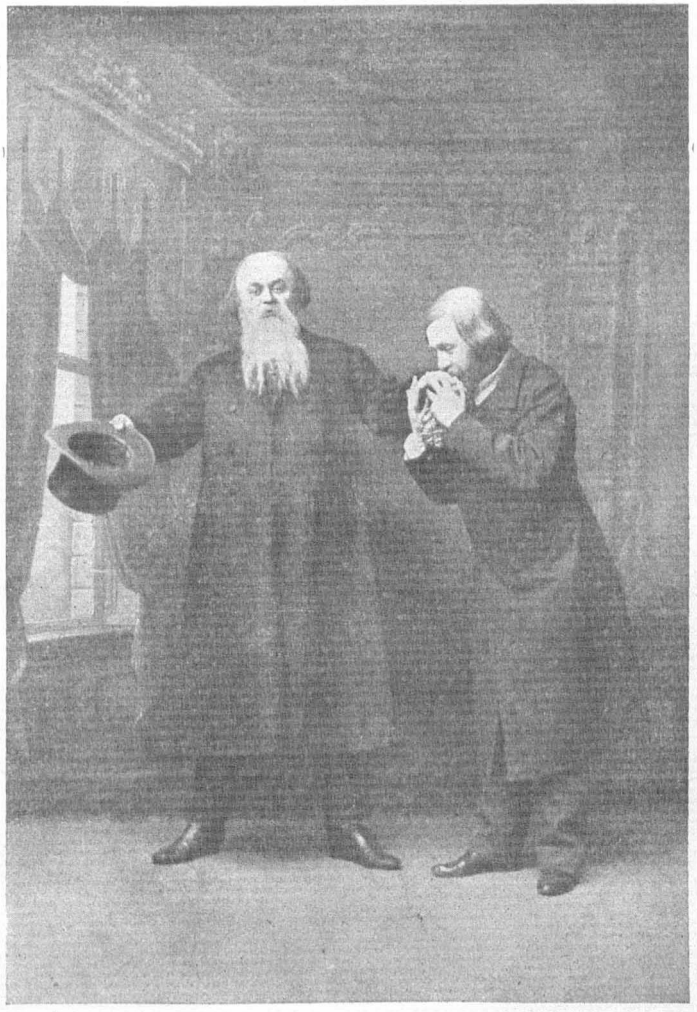
Вспоминая деятельность работников Малого театра вне непосредственных актерских задач, нельзя не указать, что многие из художественного



М. П. Садовский Тихон
«Гроза» — А. Н. Островского

персонала театра подвизались на поприще других искусств. Так театр обогатил свой репертуар большим количеством переводов, сделанных с иностранных языков М. П. Садовским, О. А. Правдиным, И. Н. Грековым, А. И. Невским и многими другими. Напр., О. А. Правдин перевел для немецкой сцены комедию «Бешеные деньги». Затем среди деятелей Малого театра мы

имеем ряд писателей и драматургов, давших как Малой сцене, так и столичным и провинциальным театрам ряд пьес, которые не сходили с репертуара в течение многих лет. Так, давший несколько томов своих сочинений А. И.



М. П. Садовский и К. Н. Рыбаков
«Свои люди, сочтемся» — А. Н. Островского

Сумбатов-Южин; Д. Т. Ленский и И. В. Самарин — Перемелится мука будет, Утро вечера мудренее и несколько исторических драм; Н. Е. Вильде — В глуши, Молодежь, Тетя Лиза; М. П. Садовский — Чужая душа потемки; И. С. Платон — Рабы, Напасть, Люди, М. Н. Владыкин, М. И. Лавров,

С. П. Соловьев и др.), были и авторы водевилей и небольших комедий (Д. В. Гарин, Н. Грессер, В. А. Сашин и др.).

Знаменитый водевилист Д. Т. Ленский, вступивший в труппу Малого театра в год его основания, написал около 70 пьес, вошедших в состав шеститомного издания «Театр Д. Т. Ленского» (Спб. 1874 г.). Ему обязана русская литература и переводами Беранже. Не являясь писателем оригинальным, он многое сделал для театра; мы имеем такую характеристику современника: «Вся жизнь Ленского была посвящена искусству, он трудился много и всегда честно. Еще в молодых летах, начиная с первых опытов, он как переводчик, имел огромный успех. Сам Пушкин пророчил ему громадную известность. Его пьесы целые двадцать лет привлекали публику, которая наполняла большой Московский театр, чтобы полюбоваться одноактным водевилем, как, напр., «Хороша и дурна». Ленский писал для Щепкина, Репина и Сабуровой и эти знаменитости обязаны многими своими успехами его даровитому перу, умевшему на чужой канве вышивать свои узоры, причем его переделки выходили лучше оригиналов. За примерами ходить недалеко: Лев Гурыч Синичкин надолго переживает своего автора. Много написал Дмитрий Тимофеевич. Большая часть его пьес имела успех, а иные фурор». Пророчество современника оказалось справедливым, и мы в годы войны и в Александринском театре и в Московском Свободном Театре видим Синичкина постоянно на афише, найдем мы его и в Малом театре на спектакле в пользу нуждающихся провинциальных сценических деятелей в 1906 году, встретим мы его и в 1920 году в красноармейском спектакле. А. И. Сумбатов-Южин дал русскому театру шестнадцать драм, из которых большинство шло на Малой сцене, и многие (Старый Закал, Измена, Ночной туман, напр.), выдержали более сотни представлений. Южина-драматурга П. С. Коган характеризует следующими словами: «Вместе с лучшими современниками, он звал к освобождению человеческой личности от всех цепей, от предрассудков и предубеждений общественных, от семейного деспотизма, от власти богатых и привилегированных. Он отстаивал права сердца, право свободного творчества, бичевал неравенство и насилие во всех формах, умел выявить красоту и величие нравственной силы, великодушие и жертвы». Если припомнить, что пьесы его дают богатейший, кроме того, материал для актерского творчества, станет понятным, что многие из них переведены на иностранные языки (французский, немецкий, польский, чешский, сербский, грузинский, армянский) и играны в европейских театрах (Берлина, Вены). Эта сторона деятельности Южина нашла оценку в лице

Академии Наук, избравшей его почетным Академиком по разряду изящной словесности.

Не говоря о том, что среди актеров Малого Театра было много деятелей других искусств, достаточно вспомнить прекрасную пианистку Ольгу



М. А. Решимов

Осиповну Садовскую, отдавшую свою молодость серьезным музыкальным занятиям, и художников — Макшеева, Шиловского (прекрасного к тому же певца и музыканта), В. А. Сашина; скульптора, живописца и миниатюриста А. П. Ленского, давшего целый ряд рисунков гримов тех ролей, которые он воплощал на сцене Малого Театра (Фамусов, Фальстаф, Гомец де Сильва из Эрнани, Пропорьев — Цепи, Христианин — Смерть Агриппины,

Столбцов — Новое дело, и др.) и зарисовок С. В. Шумского, в игранных им ролях (Счастливцев, Плюшкин). Ленский был и скульптор: его резцу принадлежит проэкт памятника Гоголю, хранящийся в Музее им. Алексея Бахрушина. Нельзя, наконец, не упомянуть и ряда статей и книг, написанных по педагогике, теории и истории театра актерами старейшего русского театра. И Ленский и Шиловский-Лошивский — помещают в журнале «Артист» статьи по гриму, А. А. Федотов редактирует хрестоматию для школ драматического искусства, М. С. Щепкин пишет свои знаменитые «Записки» (М. 1864 г. Спб. 1914 г.), И. И. Лавров дает свои воспоминания в книжке «Сцена и жизнь в провинции и в столице» (М. 1889); Д. В. Гарин-Виндинг весь свой накопленный провинциальный и столичный театральный опыт объединяет в «Театральные ошибки» [1]; А. И. Южин дает помимо массы статей практического и теоретического порядка, ряд историко-театральных работ, среди которых нельзя не назвать его «Мочалов в жизни и на сцене» и «Романтизм Островского». В Ежегоднике б. им. театров найдем мы опубликованный авторами ряд «материалов» по постановкам, сделанным различными режиссерами в Малом театре. Наконец, Музей им. А. Бахрушина хранит много рукописных материалов, принадлежащих деятелям того же Малого театра. Вся эта сторона деятельности отдельных актеров театра нуждается не в беглом упоминании, а в детальном рассмотрении, которое покажет, до какой степени каждый работник дома Щепкина во всех проявлениях своего творчества ясно сознавал ответственность той роли, которую возлагает на него звание артиста этого театра.



В. А. Охотин

Когда в России пронеслась революция, когда наступила переоценка всех ценностей, когда старый уклад жизни рухнул — Малый театр, театр «устаревшей» формы, «буржуазного» содержания, да и к тому же существовавший в качестве «императорского», стал предметом самых жестоких нападок с разных сторон. Клеймили его и искавшие соответствующее

[1] Кроме того, ряд «Воспоминаний» деятелей Малого театра, опубликован в различных периодических изданиях (напр., Н. С. Васильевой, А. П. Ленского, С. П. Соловьева, Л. П. Никулиной-Косицкой, Шуберт и др.).

современности содержание, нападали на него и те, которые предчувствовали грядущие формы, забрасывали его грязью и те, которые в «придворном» театре не могли или не хотели и не умели распознать его просветительного значения. Твердо и сильно власть указала значение старых театров, и, говоря словами А. В. Луначарского, «Коммунистическая партия в своей сознательной и выдержанной части прекрасно понимала, что надо заботливо хранить акквизит человеческой культуры, будь то в отношении техники или науки, или искусства, конечно, оставляя за собою полное право идейной критики и соответственного отбора». В справедливом желании «ускорить эволюцию старого театра навстречу народной революции», естественно, многие бросали камнем упрека в театры отлившейся формы за их рутину, эпигонство и т. д. И много пришлось Малому театру выслушать неприятных (в отдельных частностях может быть и справедливых) нареканий, много нужно было гражданского мужества, чтобы, отстаивая свою художественную самостоятельность, вместе с тем показать, что правый фланг в области искусства не синоним контр-революционности и что консерватизм в театре далеко не совпадает с политической отсталостью.



М. А. Дурнов

Обозревая работу Малого театра за последние годы его столетнего существования, мы попытались наметить его промахи и ошибки, попытались вспомнить и его заслуги в строительстве новой жизни. Сейчас нам хочется остановиться на роли представителей труппы Малого театра вне его стен. Здесь прежде всего встает в памяти то живейшее участие, которое приняли актеры Малого театра в просветительной работе через театр, какую организовал Московский Совет во всех районах Москвы — школах, фабриках, заводах и клубах. Большие задачи, которые ощущались в этот романтический период революции, и которые ставили своей целью создать нового сознательного зрителя, нового актера, не оторванного от своего станка и не ушедшего в узкий круг профессионально актерских интересов, и этим путем из толщи пролетарских масс произвести революцию театра, нуждались в руководителях мастерах, которые сумели бы дать технические навыки, не навязывая своего содержания. Совершенно правильно была угадана помощь,

какую в этом деле могли оказать работники Малого Театра, искони привыкшие к проявлению индивидуальных особенностей каждой творящей личности, чуждые узкого сектантства представителей других театральных направлений, господствовавших в русских театрах. В то время, когда бесчисленные случайные спектакли хорошо оплачивали труд участников, а театрально-педагогическая работа оплачивалась грошами, целый ряд актеров первого положения на сцене Малого Театра отдал свои силы и свое время служению рабочим массам. Кружки начинали работу под руководством актеров театра, всегда сознававшего свою просветительную роль. Много ценных спектаклей было дано в этих нарождавшихся кружках, из которых мог бы развиться рабоче-крестьянский театр. Перед нами лежит афиша 1 мая 1920 года, которая называет много больше ста пунктов, в которых будут даны спектакли, концерты, праздники детей, организованные «первомайской художественной комиссией при Художественном Подъотделе Московского Отдела Народного Образования» и здесь в тридцати клубах идут спектакли этого нарождавшегося рабоче-крестьянского театра. Когда в октябрьские праздники того же года удалось по уездам Московской губернии дать несколько выездных спектаклей пролетарских кружков, то Художественный п/о обязан этим главным образом актерам Малого Театра, давшим за короткий срок значительные достижения, позволившие в 20 году не только показывать их публике «своего» клуба, но и перебрасывать их из района в район и из Москвы в уезды. Нельзя не указать, что, знакомясь с работами этих кружков, мы можем с несомненностью отметить, что руководители их вышедшие из среды Малого Театра, сумели дать наиболее соответствующую требованиям того времени работу. Созванная п/о конференция руководителей кружков, представителей Рабоче-Крестьянского Сектора Театрального отдела Народ. Комис. Просвещения и Моск. Отд. Народ. Образования (ТЕО Наркомпроса и МОНО) установила несколько основных положений работы, которые весьма удачно проводились преподавателями, в числе которых были актеры Малого Театра. Борьба с любительщиной, использование тяги к театру в целях общего просвещения (при чем даже «предмет выразительного слова должен всеми средствами воспитывать ум и волю, способствуя выявлению чувства и помогая владеть словами не только на сцене, но и в жизни... попутно вскрывая всю многогранность слова»), развитие четкости и правильности произношения («как средства к свободному выявлению мысли через живое слово»), вовлечение в работу широких масс, проведение дисциплины и необходимость добиться сознательного отношения к производимой работе — принятые кон-

ференцией резолюции — все имели целью развить художественное восприятие и художественную оценку, попутно создавая спектакли, ценность которых «определяется не близостью к работе профессионалов, не внешнею сделанностью и слаженностью, но проявлением внутренней самодеятельности кружков». Будя творческое воображение слушателей, руководитель должен помогать лишь внешнему выявлению этого творчества, отнюдь, однако, не



С. В. Яблочкина

навязывая своего понимания замысла, своей трактовки, интонаций, мизансцен, а способствуя слушателям творить в коллективной работе искренно и свободно, проявляя широкую самодеятельность». Все указанные принципы работы, во-первых, ставя театр на громадную высоту, благодаря тому, что он является «могучим способом художественного и общего просвещения», во-вторых, требуя от руководителя уважения к проявлению творческой самостоятельности молодого класса, увлекшегося театром, были близки деятелям Малого Театра и поэтому неудивительно, что в их среде руководящему

аппарату МОНО больше чем где-либо можно было найти нужных для того времени работников. Не идя по пути наименьшего сопротивления (учение с голоса и внешнее слаживание спектакля), руководители кружковой работы (среди которых вспоминаются С. В. Айдаров, С. А. Полетаев, И. А. Рыжов, В. И. Хлебников, М. С. Нароков и многие другие) свершали в невероятно трудных условиях, при отсутствии транспорта, при грошовой оплате, часто задерживаемой в течение нескольких месяцев, громадную просветительную работу; не только знакомя рабочих с лучшими образцами русской и западной классической литературы, не только приучая к правильной речи и уменью владеть собой и развивая слушателей эстетически, но вовлекая в работу самые широкие слои, они через театр сумели заинтересовать аудиторию просвещением, заставляя впервые начинать учиться, и, благодаря стремлению к активной работе в кружке, быстро овладевать грамотой. Интерес и внимание, проявляемые слушателями, та громадная дисциплина, которую удалось добиться, наконец, уважение к столь сложному и многообразному искусству, каким является искусство сценическое, шаг за шагом достигнутые актерами-педагогами, показывают и в этой области осознание или тех общественных задач, той культурно-просветительной роли, которые искони были поняты всеми актерами Малого театра.

Данная работа могла быть проведена успешно, кроме того и потому, что, не говоря о педагогической деятельности актеров театра, проходившей в стенах Театрального училища (можно указать ряд видных педагогов-актеров Малого театра), достаточно вспомнить лишь, что первым учителем драматического искусства в московской Консерватории был Н. В. Самарин, что С. Н. Великанова-Рамазанова, С. А. Головин, И. Н. Греков, Е. Н. Музиль, О. А. Правдин, И. А. Рыжов, А. А. Ухов, А. А. Федотов, М. П. Юдина, Н. К. Яковлев и др. были в течение многих лет преподавателями драматического искусства в училище Московского Филармонического Общества...

Создание нового кадра актеров для Малой сцены было постоянной заботой и театра в целом и отдельных его представителей. За прожитые годы ярко вспоминается деятельность Московского Артистического кружка, сумевшего объединить вокруг себя виднейших актеров Малой сцены, которые создали свой театр; в нем подвизались, под руководством П. М. Садовского, Н. Е. Вильде, А. Н. Островского и помогавших им Васильевой и Живокини, испытанные провинциальные актеры (Н. К. Милославский, В. В. Гарский) и театральная молодежь, здесь получившая свое сценическое воспитание. Именно в стенах Артистического кружка получили театральное крещение

О. О. Лазарева, ее будущий муж М. П. Садовский, В. А. Макшеев. Здесь свел А. Н. Островский знакомство с Н. Х. Рыбаковым и в его же стенах впервые узнал прекрасный талант П. А. Стрепетовой. Провинциальные



А. П. Щепкина

актерские силы попадали на б. императорскую и другие московские сцены, пройдя через школу спектаклей этого кружка: здесь играли, напр., О. А. Правдин, М. И. Писарев, А. М. Максимов, А. И. Шуберт, Н. А. Борисовский и др., впоследствии занявшие видное положение на столичных сценах. Кружок, руководимый Островским и актерами Малого театра, за восемнадцать лет своего существования не только подготовил новых актеров, но

создал и общественный художественно-театральный центр, где обсуждались вопросы театральной современности, где происходило чтение новых пьес, где распределялись в них роли для Малой сцены. Руководителям кружка удалось сплотить вокруг него ряд крупных научных и литературных сил Москвы (Алексей Веселовский и Боборыкин, напр., всегда принимали участие в его жизни). При кружке была впервые реализована мечта Островского о театральной школе, открывшейся здесь в 1879 году; в ней на ряду с предметами практическими, которые вели актеры Малого театра, были и предметы теоретические (история литературы, театра, анатомия и т. д.). Вся жизнь кружка, имевшая большое значение, была направлена на поднятие уровня артистических сил Москвы и на всестороннее их развитие. Деятельность Артистического кружка может служить одним из примеров того, как работники Малого театра проводили и до Революции в жизнь просветительные задачи, ясно ими осознанные в стенах своего театра.

Годы Революции внесли еще одно. Не говоря о том, что во всех органах, которым поручено было театральное строительство в народившемся новом строе, мы видим вождя Малого театра А. И. Южина, принимавшего активное участие во всех вопросах, касавшихся всех театров Республики, вопросах, которые разбирались в Центротеатре, в Актео, в Московском Театральном Совете, и т. д., за эти годы тем же Южиным, открыто возглавлявшим академическую группу театров, была поднята перчатка, брошенная театральными революционерами. Не было диспута, не было театрального журнала, где бы не выступал с убежденной и смелой защитой академизма Южин. Этому периоду принадлежит выяснение термина, столь одиозного в дни полемики, термина «традиция», — что служило для одних предметом яростных и убежденных нападок и что служило для других надежным щитом, которым прикрывали не только большие достижения прошлого, но и невольные грехи, случайные упущения и несознательные промахи сегодняшнего дня. Южин дал в «Культуре театра» статью «Малый театр в его подлинных традициях», где установил те положения, которыми жил за годы своего существования Малый театр, и этим дал возможность всем работникам театра осознать значение их, а противникам театра помешал делать выпады против вымышленных традиций или тех «ракушек, которые налипают на каждый корабль дальнего плавания».

Кратко суммируя сказанное Южиным, перечислим три основных, главнейших традиций Малого театра в области а) сценического воплощения, б) репертуара и в) внешних форм его труда.

Крупная личная индивидуальность на роли всех родов и размеров, достигающая жизненной правды, внутренней силы и оригинальности исполнения — первая художественная традиция театра. «Жизнь артиста на сцене должна заслонять личную жизнь артиста», — вторая традиция, благодаря которой сцена перестает быть представлением и игрою и становится подлинным жизненным путем. Третья традиция этого порядка — «создание подлин-



К. Ф. Берг

ного коллективного творчества, слияние в одно сплоченное и единое целое всех отдельных крупных индивидуальностей».

Второй отдел традиций — репертуарный: «охраняя драгоценнейшие произведения былого, Малый театр обязан отражать настоящее»; отсюда требование «основного репертуара, включающего в себе отдельные образцы величайших писателей прошлого, без различия направления — строго классического, романтического, реального, философского репертуара, трагического и комедийного, хотя бы мелодрамы и фарса, раз они талантливы и дают разумное волнение и оздоравливающий смех...» и отражение современного театру литературного творчества, так как «театр есть прежде всего объеди-

ненное сотрудничество поэта и актера, направленное на воплощение мечты первого в жизнь второго».

Третий отдел традиций общественный: культ личностей, сумма которых составляет художественный коллектив, уважение к каждому труженику театра без различия функций, ими исполняемых, и степени их дарования, и общая любовь к своему театру, с одной стороны, и, с другой, страстная любовь к свободе этого театра, о чем мы выше имели случай говорить.

Все указанные «подлинные традиции» вызвали в свое время горячую полемику, при чем большинство ударов было направлено, главным образом, против коллективизма творчества, которое было понято не как, долголетней творческой работой спаянное, большинство театра, находившееся в живой работе в постоянном взаимодействии, а как «просто напросто хороший спектакль старого театра, ансамбль, антураж».



Н. А. Никулина

Не будем сейчас входить ни в разбор этой полемики, отошедшей уже в прошлое, не будем выяснять и того, где лежит правда, укажем лишь, что осознание традиций Малого театра сделало для многих работников театра невозможным прикрывать свои ошибки и промахи раньше туманным и неясным термином. Мария Николаевна Ермолова в одном письме, присланном Малому театру, пишет: «Дорогой Александр Иванович, примите мой низкий поклон и горячую благодарность за ваши статьи о традициях Малого театра. Желаю от всей души, чтобы наша молодежь поняла и почувствовала смысл этих статей и вошла в эти традиции и душой и умом. Мне кажется, что у некоторых слово

традиция смешивается со словом рутина, почему иногда и относятся к ним полупрезрительно. Но ваши статьи совершенно разъясняют, что такое традиции Малого театра, и что они со словом «рутина» ничего общего не имеют». Так великая хранительница всех традиций Малого театра, актриса, которая жизненно, ярко исполняя каждую роль, глубоко ее переживала и в каждом созданьи своем проявляла свою художественную индивидуальность, актриса, для которой сцена всегда заменяла жизнь, которая в выборе своего репертуара вскрывала общечеловеческое в мировых образцах и создавала шедевры в репертуаре текущем, актриса всей своей жизнью показывавшая пример единения, помощи и поддержки каждому маленькому рабочему театра — не случайно рабочие ее обожали — актриса смело, потрясенно и резко всем своим творчеством звавшая к свободе — своим авторитетом скрепила осознанное Южиным... Отныне, если каждый актер Малого театра захочет проверить себя, осознать свою деятельность и вести работу в сторону подлинных традиций театра, он много отметет в своей игре, многое начнет искать, многое утвердит.



Глаша
Н. А. Никулина
«Каширская Старина» — Аверкиева

Вспоминая общественную роль Малого театра, нельзя не отметить несколько весьма показательных фактов, далеко не исчерпывающих того значения, какое имели его представители. Достаточно вспомнить, что бессменным председателем «Общества престарелых артистов» был актер Малого

театра Д. В. Гарин-Виндинг, что за тридцать лет существования Русского Театрального общества, объединявшего всю громаду русского актерства, в его совете было много работников Малого театра и в течение многих лет



Н. А. Никулина — Варвара и К. Н. Рыбаков — Кудряш
«Гроза» — А. Н. Островского

председателем Московского отделения и последние годы всего общества является А. А. Яблочкина. Достаточно указать, что два Всероссийских съезда, сыгравших существенную роль в жизни русского театра и его работников, прошли при ближайшем участии актеров Малого театра: почетным председателем «Первого всероссийского съезда сценических деятелей» была

Н. М. Медведева (достижения съезда и анализ его настроения взошли в историю, также благодаря актеру того же театра А. И. Южину) и «Первый всероссийский съезд деятелей народного театра» был открыт А. А. Яблоч-



Н. А. Никулина Царица Анна
«Василиса Мелентьева» — А. Н. Островского

киной. Достаточно припомнить, что председателем сорганизовавшегося в 1918-м году при Всерабисе Художественного совета был А. И. Южин.

Можно в значительной степени увеличить число примеров, подтверждающих, что роль работников Малого театра за сто лет его существования в общественной жизни весьма значительна и существенна. Приведенные

нами несколько примеров, думается, с достаточной ясностью показывают, что лучшие деятели старейшего русского театра не замыкались в своих профессиональных интересах, и, всегда сознавая всю ответственность задач, лежащих на тех, кто отдает всего себя театру, не отгораживались китайской стеной от живой, окружающей их жизни.

За сто лет своего существования Малый театр в зависимости от объективных условий, в зависимости от ценности того материала, который давали ему драматурги-современники, в зависимости от одаренности своих работников, достигал громадных вершин, переживал отдельные периоды застоя, но никогда за вековую свою деятельность не переставал сознавать своих общественных задач и по мере сил всегда их выполнял. Создав русское сценическое искусство, столетней своей деятельностью выработав традиции, практически их проработав, теоретически их уяснив, Малый театр осознал все то значение, какое должен иметь театр, как учреждение просветительное.

Пусть в этом театре, отдельные, его менее сознательные работники, часто прибегали к защите своих промахов и недочетов, ссылаясь на «традиции»; пусть в отдельные периоды своего существования строгие требования, предъявляемые к себе этим театром, выполнялись не в полной мере; пусть, наконец, Малый театр не всегда умел с достаточной быстротой отражать сменяющиеся литературные, художественные и общественные явления — и все же, нельзя не признать, что Малый театр в лице своих лучших представителей всегда убежденно, сильно и глубоко сознавал, что культурное дело театра лишь тогда сможет оказать все свое воздействие, когда каждый его работник не только в стенах своего театра, но и вне их будет помнить, что он — гражданин.

Вступая во второе столетие своего существования, театр, который сумел и в годы, тормозившие общественную работу, проявлять свои гражданские задачи, памятуя свои традиции, в строительстве новой жизни должен проявить все свое напряжение, чтобы каждый его работник, высоко держащий знамя своего театра не только на старых подмостках его, но и вне его стен, выполнял свой долг гражданина. Общаясь с живой жизнью, с окружающей его современностью, привнося в свое творчество свежую и живую струю, близкую новому зрителю, театр сумеет в полной мере выявить и свои традиции и все те требования, которые предъявляет к нему его гражданская и художественная совесть.

П. А. МАРКОВ

МАЛЫЙ ТЕАТР ТРИДЦАТЫХ И СОРОКОВЫХ ГОДОВ

ПЕРИОД: ЩЕПКИН — МОЧАЛОВ

1

В тридцатых годах прошлого столетия Станкевич писал одному из своих друзей, что для него «искусство делается божеством»: мы живем в этих двух мирах — «чувства и искусства» — «до других миров нам с тобою дела нет». В 1834 году Белинский признавался в элегических «Литературных Мечтаниях» в своей энтузиастической, исступленной любви к театру — любви «больше всего на свете, кроме блага и истины». Нужды нет, что реальный театр — «тот большой дом, который называют русским театром» — показывал «смешные и безобразные пародии на Шекспира или Шиллера» или «выдавал за трагедию смешные корчи воображения» или «потчевал жизнью, вывороченною наизнанку», все равно — и Белинский и тысячи зрителей, которые в Николаевскую эпоху признавали искусство за «божество», шли в театр где могли «жить не своею жизнью, страдать не своими скорбями, радоваться не своим блаженством, трепетать не за свою опасность: здесь ваше холодное я исчезает в пламенном эфире любви». Интерес и любовь к театру были закреплены надолго и существенно. Театральные очарования различно воспринимались различными зрителями, начиная от строгого критика Белинского или Аполлона Григорьева, в иных из театральных явлений почувствовавшего «веяние эпохи», и кончая теми чиновниками или купчинами, которые не слыша слов, произнесенных «великим трагиком» Мочаловым, восхищенно аплодируют, стучат ногами и кричат, потому что если играет «свой» Мочалов — то он «играет как, злодей, чудо, чудо!» Несмотря на разносторонний интерес к театру — эстетика его не была разработана; мало внесли в нее и специальные театральные журналы, появляющиеся к сороковым годам, и многочисленные статьи и рецензии, рассеянные по ежемесячникам. Но эта привязанность коренилась не в теоретических воззрениях а в непосредственном влечении, которое испытывал к театру все более демократизирующийся — вернее — «олицетворяющийся» зритель. В главной массе посетителями Ма-

лого театра были разночинцы, приезжие в столицу помещики, купцы, чиновники, которые ходили в театр семьею, безотчетно радовались на водевилях, с напряженным вниманием следили за развитием сложных препятствий мелодраматической интриги, и у которых были свои любимые и ценимые актеры. В театральных симпатиях публики, «для которой по воскресеньям даются «Аскольдова могила», «Жизнь игрока», «Скопин Шуйский» и даже драмы Шекспира, и которая всем довольна, всему громко хлопает, всегда вызывает Орлову и равно вызывает Мочалова и Савина» — звучит непосредственное очарование самим фактом театрального представления, в котором еще не дано отчета, и, может быть, пока никакого объяснения и отчета не требуется. Театр завлекал все больший круг зрителей. Зритель, однако, был мало дифференцирован. В массе он не ставил театру иных задач, кроме непосредственного наслаждения. В театр он приходил чувствовать, а не мыслить — волноваться и сострадать, а не рассуждать. Театр мысли ему был чужд и незнаком, он мог ответить, вихрем чувств, но оставался холоден к восстанию мысли.

По существу, таково было увлечение театром, заставлявшее глубоко волноваться страшной судьбой «игрока», с вниманием и сочувственным смехом следовать за приключениями героев «водевилей с переодеваниями», для непосредственного восприятия театра не существовало вопросов о «реализме» или «ненатуральности» театрального представления и «протяжный вой бурной Мельпомены» и ее «мишурная мантия» были новы и замечательны для зрителя даже там, где Белинскому, как иногда бывало, театр разочарованно представлялся «скучною забавою». Но также как и Белинского «настраиваемые в оркестре инструменты томили ожиданием чего то чудесного» — так и этого примитивного зрителя театр привлекал возможностью представить «роскошный и безграничный мир», где «среди глубокой полночи появляется лэди Макбет» и «где умоляющие вопли кроткой и любящей Дездемоны мешаются с бешеными воплями ревнивого Отелло». Это было обогащение внутреннего опыта; театр незаметно углублял и утончал психику человека.

Среди этого непосредственного зрителя — профессиональные знатоки, ценители и эстеты казались малочисленными и не они определяли репертуар. В Петербурге главным заказчиком театра являлось чиновничество, и Александринский театр со своим репертуаром и его драматургами надолго сохранил его печать. Москва была городом менее чиновным и более купеческим; чиновничество растворялось в массе помещичьей, купеческой и мещанской — зритель Москвы был еще грубее, еще непосредственнее, еще

наивнее. Театр находился под надзором и контролем императора — более тяжком в Петербурге, несколько облегченном — в силу отрыва от двора —



Н. А. Никулина Варвара
«Гроза» — А. Н. Островского

в Москве. Не только «драматические произведения, но и все статьи, касающиеся театра, посылались на просмотр «его светлости» графу Бенкендорфу. В Москве был запрещен дальнейший выход «Московского Телеграфа» за не-

почтительный и неодобрительный отзыв о трагедии Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла», автора которой в свое время благодарил император, пригласив к себе собственноручной запиской: «Николай Романов ждет к себе Кукольника завтра в девять часов утра!» Внимание властей к театру дошло до того, что после провала одной из актрис в Москве, полиция арестовала недовольных и шикавших зрителей, и некто Стибилев, как «глава заговора», едва не был предан суду.

Разбор игры актеров императорского театра одно время был запрещен. Все мероприятия, как мелочные так и существенные, сводились к одному — твердая и крепкая рука императора-диктатора стремилась через театр утвердить официальную триединую формулу о «самодержавии — народности — православии». Цензурный устав запрещал все, что могло ослабить «чувство преданности, верности, добровольного повиновения постановлениям высочайшей власти и законам отечественным». Николай диктовал театру миросозерцание, которое должны были разделять с ним и «установленные от правительства власти» — чиновничество, и армия, из которой он брал руководителей всех министерств, вплоть до управляющих земледелием, межевою частью, учебными округами, и дворянство, и все остальное российское население. С этой точки зрения и действовало находившееся в его руках суровое и непримиримое орудие — цензура. Цензура запрещала не только «Бориса Годунова» и «Скупого» Пушкина — она запрещала и «Генерала-поручика Паткуля» благонамереннейшего Кукольника и «Петра I» Погодина, так как, по мнению Николая I — «Лицо императора Петра I должно быть для каждого русского преисполнено благоговения и любви, выводить оное на сцену было бы почти нарушением святыни: и по всему совершенно неприлично». Формула Николая относительно театра гласила: «театр должен быть школою нравов, он должен показать порок наказанным и добродетель вознагражденной. В этом отношении театр есть учреждение полезное и необходимое, удовольствие благородное и приятное». Поэтому цензура не допускала на сцену «Юлия Цезаря», «Цимбелина», изображение Ивана Грозного, вычеркивала «неприличные» выражения (напр., «чорт возьми») и препятствовала появлению на театре «одушевленного либерализмом молодого демагога», который «есть на нашей сцене явление небывалое», хотя бы пьеса и была «вполне нравственна и давала урок приверженцам политических замыслов». Николай был последователен и жесток в своей цензурной политике, в том как выковывал из театра необходимое ему средство утверждения его миросозерцания. Разрешая «Ревизора», он не столько уступал обществу или

обнаруживал неожиданный либерализм воззрений, сколько явно хотел утвердить государственную сатиру — как в Пушкине Николай видел государственного поэта, так в Гоголе — государственного сатирика. В самом деле — «зачем литературе, дочери неба, вместо того, чтобы вести людей к добродетели,



Н. А. Никулина
Заслуженная артистка

уклоняться от своего блистательного назначения и делаться союзницею ада? На что нам отвратительный вид развратного двадцатилетнего наследника престола?» рассуждает один из цензоров. «На что в устах этого юноши — героя пьесы — предназначенного управлять себе подобными, беспрерывные изречения, основанные на сложных и вредных правилах, годных только для лавочного сидельца или трактирного слуги? Зачем внушать зри-

телям мысль, что лица готовящиеся на престол, всегда избалованы, брошены отцами, что они без правил и малейшего понятия о нравственности? Если бы это и была истина, то лучше скрыть этот дурной пример, а не выставлять его на сцене. Какая от этого польза?.. Одна денежная спекуляция, основанная на распространенном, к несчастью, вкусе публики к безобразным картинам порока и беспутства».

Николай зорко следил за выполнением продиктованной театру официальной программы. Преступный редактор закрытого «Телеграфа» Полевой написав патриотического «Дедушку русского флота», «дал» императору, по его собственному признанию, «семейный праздник». Передавая автору бриллиантовый перстень, Бенкендорф сообщил и следующее распоряжение Николая — «Государь благодарит вас: велел сказать вам, что он никогда не сомневался в необыкновенных дарованиях ваших, но не предполагал в вас такого сценического искусства. Он просит вас, приказывает вам творить для театра», — государь обещал «сам все читать». Неустанно запрещая и поощряя, цензурными стеснениями и личными милостями — Николай регулировал драматургическое и сценическое творчество. Он не во всем ошибался — и многое из того, что он с радостью видел на сцене — так же радостно воспринимал, подкупленный театральными очарованиями и прекрасными словами об отечестве и народе, зритель.

Конечно, правительственная театральная политика, подлежала некоторому соглашению с обществом. В кругах, которые еще так недавно подготовили появление декабризма, продолжалась интеллектуальная жизнь. Но интеллигенция — «самостоятельно мыслящее общество» — была чрезвычайно ослаблена. В Москве, опять таки, менее чем в Петербурге. В это время совершался поворот от французской философии к немецкой, замена рационализма эпохи просвещения шеллингелиянским идеализмом. Философия эпохи реакции, обожествлявшая искусство и красоту, искавшая способов «выразить бесконечное в конечных формах», видевшая в поэтическом одушевлении отблеск творящих сил природы» — на театр донеслась в качестве отзвука, — но театр был с нею связан сложными отношениями. Оба они были явлениями одного порядка; «Плащ немецкого студента», мелькнувший в спектаклях Шиллеровых пьес, подготовил восприятие немецкой философии. Шиллер, Шекспир, Виктор Гюго, Дюма, переделки Вальтер-Скотта, черпали из одного источника. Не напрасно театр и философы обращались к Шекспиру; Пушкин по его законам создавал своего «Бориса Годунова», Кюхельбекер не смел «уравнить Байрона Шекспиру, знавшему все: и ад и рай, и небо и землю;

Шекспиру, который один во всех веках и народах воздвигся равный Гомеру, который подобно Гомеру есть вселенная картин, чувств, мыслей и знаний, неисчерпаемо глубок и до бесконечности разнообразен». «Бесконечный мир страстей и судеб человеческих», открывающийся в театре, сближался с фило-



В. А. Макшеев

софским идеализмом романтиков, стремившихся проникнуть в основу мира и его первопричину. Все же романтическая эстетика не дала на Руси эстетики театра. Более того: — в отдельных пунктах и частностях программа правительства соприкасалась с новой философией. Легкая и колеблющаяся грань была перейдена в грубом и конкретном искусстве театра быстрее всего. Если даже Белинский «в слове царь» видел для русского народа слово,

полное поэзии и таинственного значения», то тем более талантливый и общедоступный популяризатор романтизма, Н. Полевой пошел по пути легко напрашивавшегося сближения «народности» и «национализма», через которые в романтизме можно было добраться и до познания «человечества — мира — вселенной».

Зритель не хотел мыслить. Он легко примирялся с догматами, выставленными правительством, и, конечно, их разделяла посещавшая театры масса. Любой чиновник и купец, сидевший в зрительном зале и смотревший на героические похождения купца Иголкина, разделял с ним—и его веру в царя, и в непобедимость русского народа, и в нерушимость православия — то, что неизменно звучало со сцены и водевилях, прославлявших силу русского оружия, и в мелодрамах, утверждавших национальную власть.

Театр становился выразителем цельного мироощущения, скрывавшегося за догматизмом—этим была значительна эпоха на театре. В основе его художественного творчества лежала не только Шеллингова философия и Николаевская программа не могла исчерпать и определить его до конца. Театр рос и развивался под скрещивающимися влияниями; освободившаяся в конце Александровской эпохи воля к личности и волна лирики помогли более широко и твердо утвердиться романтизму. Романтизм, упорно возвращавшийся к национальному прошлому, иногда парадоксально сближался с Бенкендорфской формулой о «блистательном» прошлом России — и с идеализацией фигуры императора — и с лояльным отношением к власти — но, конечно, не политические вопросы прежде всего и больше всего занимали авторов романтических драм. Противоречие с правительственной программой наступало в тот момент, когда дело касалось самого существа и природы романтической драмы; она касалась таких подсознательных ощущений зрителя, которые в будущем неизбежно предсказывали и духовный, и интеллектуальный сдвиг. Романтической драмы требовал зритель, требовала эпоха. Не всегда удачно лежал грим «национализма» на этих рассказах о невинных и благородных проступках, о силе страсти, о вихре чувств — о всем том, что виделось разгоряченному воображению Белинского в его мечте об идеальном театре: — «предмет драмы есть исключительно человек и его жизнь, в которой проявляется высшая духовная сторона всеобщей жизни вселенной» — о театре «исключительно полновластном властелине наших чувств, готовом во всякое время и при всяких обстоятельствах возбуждать и волновать их, как вздымает ураган песчаные метели в безбрежных степях Аравии». Догматизм в этих условиях отступал на второй план.

Интерес к раскрытию чувств человеческого, пробудившийся в обществе и подкрепленный в высшем слое интеллигенции философией романтиков, — наиболее конкретное и стихийное удовлетворение получал именно



В. А. Макшеев Денщик
«День денщика Душкина»

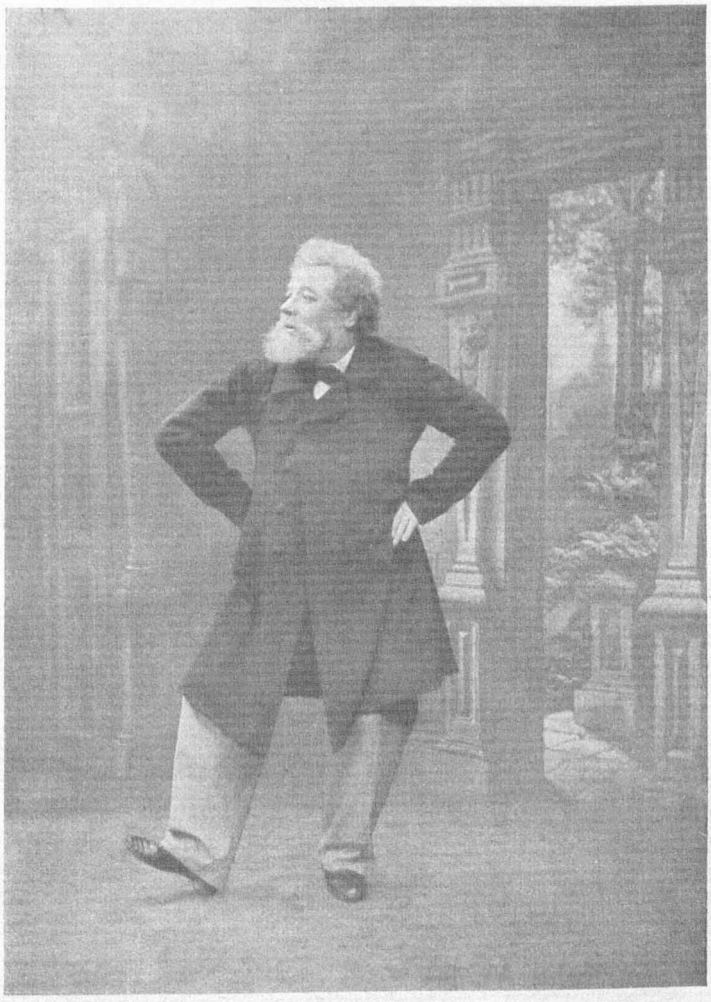
на театре. Если в области политической Николай легко связался с театром, то не всегда это было возможно в плоскости этико-моральной, где романтическая драма шла к разрушению многих установленных взглядов. Права человека оказывались выше общепринятых правил о его поведении — преступники были невинны, злодеи — благородны и т. д. Иным из цензоров

репертуар Николаевской эпохи, казался, если не противоправительственным, то аморальным. Этого было достаточно, чтобы ввести смятение в установленный строй привычных ощущений. Через обогащение внутреннего опыта, через возбуждение страстных и сильных чувств, театр шел к будущему разрушению догматов. «Горе от ума», «Ревизор» упали на подготовленную почву. К тому же театр требовал новых средств сценической выразительности.

В значительной части Малый театр использовал всю современную драматургию, которая имела доступ на сцену. В эти годы она — в общей своей массе — вполне подчинилась театру. Более чем в какую-либо другую эпоху, драма служила материалом для сценического произведения. Lesedrama существовала только в виде исключений. Однажды написанная пьеса, явно предназначалась для театра. Идеалистические воззрения на театр получали подтверждение в тот момент когда слова драмы становились живым и полнокровным действием. На сценических подмостках удовлетворялся интерес к судьбам человека и личности: зритель сталкивался лицом к лицу с Мочаловым, в неистовстве раскрывавшим свою личную индивидуальную драму в Шекспировой трагедии, с Живокини, вне всех эстетических граней и строгих законов бросавшего публике свою жизнерадостность и здоровое веселье, с Щепкиным, суетливо и лукаво игравшим образы русской комедии. Внимание к личности актера и его индивидуальному образу иногда превышало внимание к изображаемому им действующему лицу. Освобождение актерского творчества и его лирическая волна, о которых мы говорили применительно к началу века — были подкреплены эпохой реакции. Они окончательно утвердили и обусловили манеру актерского исполнения. В освобожденном актерском творчестве, в непосредственности игры, свойственной роду замечательных актеров эпохи — Мочалову, Живокини, — раскрывалось обнажение духовной жизни, о которой писал Белинский и которая совершенно эмоционально воздействовала на мало подготовленного зрителя. Потому-то так важен и существенен вопрос с одной стороны о сценической технике тридцатых — сороковых годов, а с другой — о индивидуальных качествах отдельных актеров — о субъективном обаянии, свойственном каждому из них.

Актеры, составлявшие в эту сложную театральную эпоху зерно труппы Малого театра, почти все прошли глубокую и трудную жизнь. Потому то в отвлеченных или далеких и чуждых русской жизни мелодрамах и водевилях рядовой зритель театра находил отклики своим переживаниям, что — сквозь все чуждые рамки — он явно ощущал родственные ему страдания,

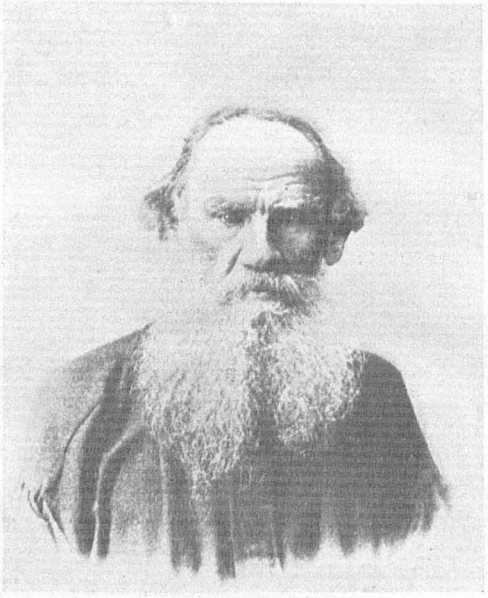
радости и веселье, не доведенные до гиперболы, до преувеличения. Иногда же отвлеченные и чуждые чувства Гамлета становились зрителю ближе потому, что они воплощались актерами, которые были плоть от плоти самого



В. А. Макшеев Федулов
«Грех попутал»

зрителя и которых он по праву считал «своими». Именно в эту эпоху актер Малого театра начал складываться в особенный и индивидуальный тип; его нельзя было причислить по существу, ни к одному из классов: — он носил в противоречивом соединении черты различных сословий, был равно далек и равно близок и аристократии и дворянству. В среду актеров входили кре-

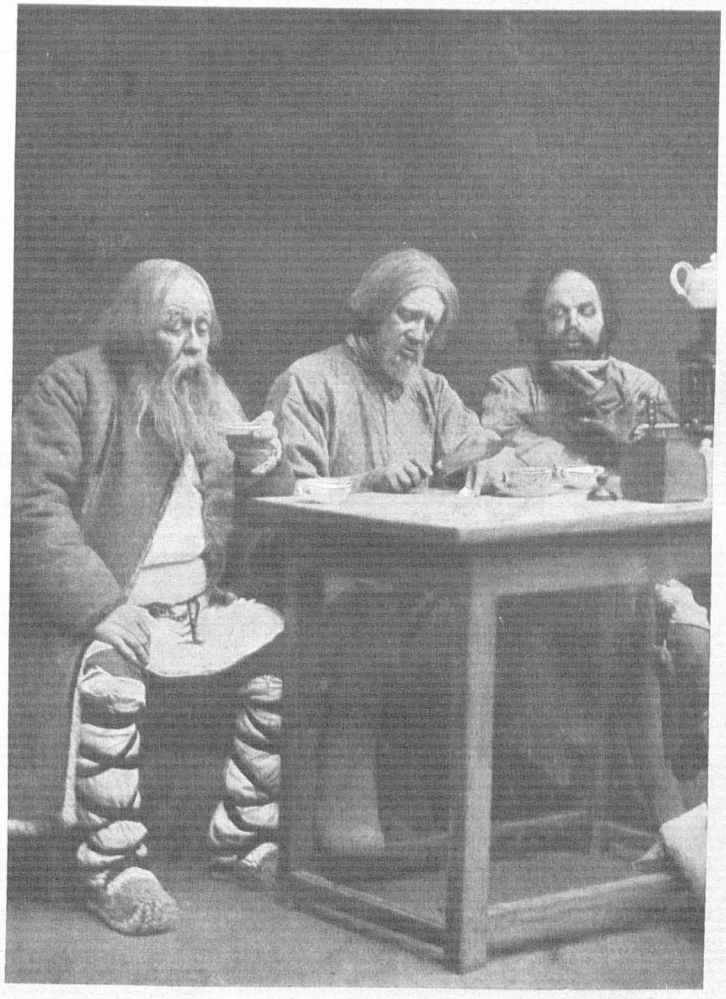
постные — как Щепкин — знавшие крепостной быт, Россию, вдоль и поперек, крестьянина и помещика, русскую природу, видевшие и принявшие в себя скорбь и радость современной им российской жизни; бывшие провинциальные актрисы — как Львова-Синецкая — до поступления на московскую сцену прошедшая суровый опыт мелких провинциальных и странствующих театров, потомки крепостных — как Мочалов, отец которого был некогда «собственностью императорского Театра»; и воспитанники Театрального Училища — как Ленский и Живокини — выросшие среди кулис, специфически театраль-



Гр. Л. Н. Толстой

ной жизни, веры и любви к театру и т. д. Они знали русскую жизнь — не с птичьего полета; они узнавали ее на улицах, в трактирах, как Мочалов, в купеческих домах, в мещанских семьях, где шла простая русская жизнь. Так образовалась семья актеров Малого театра, объединенная любовью к театру, преданностью к сцене, но, по существу, несшая на себе печать той самой «Руси» и ее дыхания, которой иногда не было в тексте драматических произведений, но которая неизменно чувствовалась в личности актера, в особенностях его игры, в «сущности» и «натуре» которая преимущественно и покоряла публику. Между тем актеры, хранившие в себе печать разнородных веяний России, часто оказывались в трудной обстановке «чиновничьей

службы», так как с административной точки зрения, рассматривалась их актерская деятельность. Их причислили к чиновничьей армии, стоявшей на охране порядка и законности Российской империи; они подчинялись всем тяжестям



В. А. Макшеев, М. П. Садовский и В. В. Гецман в роли 3-х мужиков в «Плодах Просвещения»—Л. Толстого

регламента и установленных правил: по служебному положению они разделялись на разряды, некоторые из них — а именно актеры 1 разряда — получали почетное гражданство: личное — по усердном и беспорочном прослужении при театрах не менее 10 лет, и потомственное — по прослужении не менее 15 лет. «Постановления об обязанностях артистов императорских театров

и штрафов за нарушение оных» — состояли из указов «об обязанности ежедневного изучения 25 строк роли, об удержании жалования с беременных незамужних артисток, до их выздоровления, а также с актеров, танцоров и музыкантов «кои от развратного образа жизни впали бы в любострастную болезнь», о взысканиях за прочие поступки, простиравшихся до права ареста и т. д. В личной жизни актеры, поставленные в положение чиновников, подчиненные строгости Гедеоновских постановлений ради дисциплины театра — были преимущественно патриархальны, семейственны и мещанственны. Не только хлебосол Щепкин, широко принимавший у себя дома и кормивший многочисленную семью, — но и Мочалов знал «семейные» радости и отдых, когда читал с дочерью по вечерам Гюго и Вальтер-Скотта или в качестве главы семьи распоряжался обеденным церемониалом, и Живокини, который в свободные от репетиции дни идиллически сидел дома за газетою, погруженный в мечтательные размышления и приятный отдых. Постепенно, однако, актеры пробивались за круг специфических театральных интересов и вступали в общественное движение, участниками которого были Белинский, Герцен или Гоголь. В их замкнутый круг, ограниченный преимущественно службой — театром и семьей отзвуки этого движения доносились глухо. Конечно, сильнее и красноречивее говорило их творческому воображению обаяние сцены. Однако, жизнь интеллигента захватывала все больший круг актеров. Мочалов, который обыкновенно водил знакомство и дружбу с любившими его и его талант купцами, — в «Литературной Кофейне» часто встречал Кетчера, Полевого и других. Щепкин же потом окончательно включил актера равноправным членом, в среду Московской интеллигенции; но среди нее актер Малого театра навсегда остался своеобычным и своеобразным явлением.

Так шла их жизнь, колеблясь между аскетической и суровой преданностью театру и мещанством патриархальной семьи. Этот особенный класс оказался связан с тем, чем жила и чувствовала Россия. Но драматургический материал, который им надлежало использовать на сцене — был, казалось бы, далее от нее. Мы уже говорили о его предельной сценичности, о его подчиненности интересам театра. Пока все же открывалась возможность — наполнить театральные маски живою сущностью творческих переживаний актера и приблизить их к зрителю. Это был репертуар максимальной сценической выразительности. Романтическая теория требовала «самобытности и народности», «истины изображений», всеобщности чувствований — как формулировал требования поэзии новой христианской Европы, защитник Полевой

в «Московском Телеграфе». Водевиль и мелодрама господствовали в репертуаре и намечали театральные маски, где бурность чувствований, неистовство, страстей сплетались с догматами о патриотизме и национализме. Водевиль



В. А. Макшеев

и мелодрама — с разных сторон — давали выход и свободу личности. Сценарии актерского творчества — они не стесняли актера строгими границами формы, и влияние автора было незаметно. Они оформляли «всеобщие» чувства, которым легко находили отклик в зрительном зале, но одновременно доводили их в формальном отношении до наибольшей подчеркнутости. Со-



М. Н. Ермолова в молодости

зданный литераторами и поэтами, находившимися под влиянием романтической философии и романтической драмы; — имея зрителем непосредственного и жадного слушателя, побежденного театральными очарованиями — развиваясь под непосредственным воздействием государственной власти, стремившейся сделать его проводником государственного миросозерцания; — воплощаемый актерами, прожившими трудную и суровую жизнь и в жизненном опыте связанными с Россией и ее переживаниями — театр стал выразителем и создателем единого мироощущения и особого театрального мира.

Особенностям драматургической формы соответствовали особенности ее сценического выражения. Театр был страстен, субъективен и лиричен. Его очарование было очарование актера. Редко несправедливый, иногда парадоксальный, чаще шаблонно-утешительный или рационально-добродетельный, часто тенденциозный, театр тридцатых-сороковых годов был театром актерской правды, условных приемов игры, большого внешнего мастерства и обнаженного актерского творчества. Он был «невероятен» и «неправдоподобен» в самом существе внешних форм, но его подчеркнутая «невероятность» и «неправдоподобность» раскрывали правду актерской, а иногда и больше — человеческой личности, как это совершалось по-своему в водевиле, и по-своему в мелодраме.

2

Николаевская эпоха была временем расцвета водевиля; в это же время репертуарный центр Малого театра постепенно перенесся от водевиля типа Писарева на водевиль типа Каратыгина-Кони. При одинаковой общей сущности—их формальные приемы, выдавали природу и особенности водевиля. Количественное преобладание водевиля над комедией было вне сомнения: «оригинальных» комедий почти не писалось; они уступили место водевилю; в Малом театре едва ли на десять новых водевилей приходилась одна комедия; вместе с тем специфические приемы водевильного творчества пере-

носились на комедию — распадающаяся классическая комедия не имела материала для самостоятельной эволюции и под влиянием водевиля получала печать гротеска и преувеличения — шаржа. Водевиль был поэмой и музой эпохи — может быть потому, что в его основе лежала своя «философия», диктовавшая формальные особенности, сценические качества и манеру исполнения.

В основе водевиля лежала философия оптимизма и вера в невероятность. Это был очень западный, очень иностранный жанр. Нарушая иногда традиционные правила, водевиль по прежнему утверждал условность в качестве незыблемой основы театра. Требуя пения и танцев, он звал актера к преодолению ряда технических заданий. Актеры Малого театра, игравшие водевиль, были и певцами и танцорами — актерами строгой ритмичности. Впрочем, технические задания, оказавшиеся перед актером, были многочисленнее: — водевиль проникал в природу актерского творчества; недаром тема об «актере», созвучная с многочисленными «водевилями с переодеваниями», охотно подхватывалась авторами водевилей: они утверждали веселую «игру», как начало актерского творчества, изображали способность актера к перевоплощению и к созданию различных образов, иногда подходили к переживаниям актера и с лирической стороны, применительно к тяжести, неблагодарности и суровости его труда. Водевиль пробуждал особенности актерского творчества своим радостным мироощущением, которое сквозило в композиции водевиля, в образах, в куплетах. Его стержень — «преодоление непреодолимого». По существу, водевиль всегда авантюра: эротическая — в первый период (Шаховской, Писарев), бытовая — во второй (Каратыгин, Кони и др.). К авантюре сводится интрига и сюжеты водевилей. Лукавый, радостный, в сопровождении музыки, он был явно



М. Н. Ермолова — 1872 г

эротичен: первоначальная его тема — похождения влюбленной пары; расширение и смена сюжета привнесли в него темы о похождениях злополучных чиновников, рассеянных учителей, булочников, кондитеров — элемент эротики отошел на второй план: выступил момент «приключения». Водевиль вел зрителя, заранее уверенного в благополучной развязке, по запутанным путям нагромождающихся приключений и препятствий — чтобы в финале разрубить образовавшийся узел неожиданным узнанием и всеобщим изъявлением добрых чувств, взаимной любви и уважении к зрителю. «Резвый и беспечный ребенок» по характеристике одного из его авторов Д. Т. Ленского — «он не стремился к долговечности и глубокой старости», мимолетная сатира, радостная улыбка, безотчетное веселье — составляли его зерно. Завязываясь вокруг неожиданного непонимания или случайной ошибки, водевиль внезапно осложнялся вихрями событий, в путанице явлений, действующих лиц, куплетов, переодеваний, в несомненном и непременном согласии со зрителем — иногда более того, в заговоре со зрителем — несся бешено развивающийся темп водевиля и завершался заключительным куплетом с просьбой о снисхождении автору легкомысленного сочинения и его исполнителям-актерам.

«Сообщество» со зрителем диктовало стиль актерского исполнения. С начала действия, с момента экспозиции он посвящал зрителя в хитрозапутывающиеся клубки интриги; реплики à parte, куплеты не скрывали от зрителя готовящейся битвы, — подзадаривая его интерес — и потому водевиль использовал элемент неожиданности по особенному. Зрителя ни на минуту не покидали ни актер, ни автор. Зритель часто знал, куда, с каким намерением отправляется герой — и то, что оставалось тайной для действующих лиц, было для него ясно и отчетливо; зритель чувствовал себя в заговоре с авторами забавной выдумки; автор же неустанно поощрял его дружеское расположение выходками актеров, лукавыми намеками и куплетами.

Интрига и сюжет отступали, по сравнению с наиболее существенным моментом представления — *как* и *какими* путями преодолевает герой поставленные ему препятствия. Водевильный герой не мог съесть «заколдованной яичницы» — и зритель ждал новой помехи желанию героя, — неожиданным было не то, *что* герою помешали, но то *как* ему помешали. Элемент *игры*, *представления* тесно связан с водевилем. Так вытекал первый и основной закон водевиля и вместе с тем актерского творчества — *закон общения со зрителем*.

Общение осуществлялось многими способами. Один из них — монолог, рассказ в публику. Водевиль нередко начинался с монолога и мастерство

актера заключалось в умении беседовать со зрителем. Герой водевиля рассказывал о себе, о своем прошлом, излагал экспозицию водевиля, его положения. Доверчиво и наивно делилась героиня своими печалями по поводу неудачной шляпки или испорченного платья, любовными волнениями и сомнениями, предположениями об измене или уверенностью в любви; ожидая



М. Н. Ермолова — 1881 г

одобрения и чувствуя в зрителе верного друга и союзника, она рассказывала о планах для одоления неверного, которые вспыхивали в ее изобретательном мозгу, о тонкостях интриги, которую она завязывает для тех же целей и с теми же намерениями. От зрителя не оставалось скрытыми ни одно ощущение, ни одно чувство актера или изображаемого персонажа. В моменты диалога реплики «в сторону» открывали зрителю действительные

ощущения или ответное чувство на сказанные слова. Реплики «в сторону» создавали интимную связь между зрителем и актером; зритель, чувствуя всю глубину доверия, которое неслось со сцены, в свою очередь окружал актера ответною волною сочувствия и дружбы. Героиня водевиля, прежде чем повести своего соперника и театрального врага по ложному следу, признавалась в этом зрителю — «непременно надо постараться, чтоб он не думал о Софи», сообщает зрителю Любочка из «Харьковского жениха» и начинает повествовать неудачливому претенденту и провинциалу — соблазнительную, но вполне вымышленную историю о своем богатом приданом. Героиня «Любовного зелья» — Катерина, богатое любовью сердце которой разрывается между цирюльником и крестьянином Жано, в патетические минуты не забывает признаться зрителю в истинных чувствах к соперникам. Герои водевиля торопятся поделиться со зрителем волнующими их чувствами — они не могут скрывать их от него.

По существу, то же назначение выполнял и куплет. Куплет был центральною частью водевиля, его зерном и отличительным признаком, В своих суждениях о водевиле знатоки и ценители исходили из куплета. Он обозначал окончательное овладение стихотворною формою, которое замечалось еще в предыдущие годы. Возникла новая и важная актерская задача— п о д а т ь куплет. (Куплет не пелся и не говорился, это было нечто среднее между пением и речитативом.)

Куплеты, носящие интерпретационный характер, в выходных куплетах соответствовали монологу. Прерывая естественное и логическое течение сценария, ломая основную ткань интриги, герой обращается к зрителю с изъяснением своих чувств и переживаний. Очень часто они носят элегический характер и в веселую и беззаботную атмосферу водевиля врывается струя грусти — не напрасно один из исследователей водевиля счел его предшественником «театра настроений». Рассказывая о печальной смерти друга на поле брани, полковник в «Сиротке Сусанне» поет:

«Он на плаще лежал передо мною;
Израненный, едва меня узнал,
И только лишь дрожащею рукою
На дочь свою несчастный указал;
Он был готов на долгую разлуку;
Я дочь его к груди своей прижал...
С улыбкою он крепко сжал мне руку...
И умер т а к, как сам бы я желал».

Когда герои водевиля поют о лирической влюбленности — куплет переходит в любовный романс:

«Я всюду вас одну слежу глазами,
Хоть оскорбить вас этим я боюсь»



М. Н. Ермолова — Офелия
«Гамлет» — Шекспира

поет влюбленный герой. Героиня другого водевиля, вспоминая смерть отца поет элегический романс:

«Я помню день: в предсмертной, тяжкой муке
Родитель мой, страдая, изнывал».

В соответствии с патетической и сентиментальной лирикой возникает и лирическая философия: — философия водевиля.

«Мой друг, стихи поэта
Люблю я повторять:
«Под старость детски лета
Утешно вспоминать».
С улыбкой обращаться
На свой прошедший путь —
Вот средство наслаждаться
И время обмануть»

Поет один из героев; ему отвечает другой:

«Всему на свете мера,
Все будет жертвой дней,
Но дружба и мадера
Что старе, то вкусней.
Друзей своих держаться,
Винца подчас хлебнуть —
Вот средство наслаждаться
И время обмануть».

Значительное место куплета в актерском творчестве и в композиции водевиля обозначает следующую ступень общения со зрителем, при котором возможно выхождение из образа роли и обнаружение реального актерского лица, скрытого за маской. Сценический смысл куплета многоразличен. Иногда куплет возникает в тот момент, когда творческий актерский подъем не позволяет оставаться в прозаических рамках — и игра естественно и закономерно переходит в пение или пляску. Так звенит дуэт возлюбленных в «Любовном зелье», так воодушевляет хитрость на новые проказы героиню «Девушки-гусара» и она делится со зрителем своими темпераментными вымыслами, так звучат романсы страдающих героев в лирических водевилях. Настроение грусти, преходящей и легкой, делало особенно острым основное оптимистическое и мажорное мироощущение водевиля. Куплет был одним из приемов, которыми такое настроение передавалось. Выход из образа становился особенно ощутителен в выходных и завершительных куплетах. Первое появление героя на сцене сопровождается музыкальной характеристикой, музыкальным лейтмотивом, который аккомпанирует рекомендации актера публике. Самовлюбленный деревенский поэт и цирюльник Лаверте в «Любовном зелье» выходит с куплетом:

«Постричь, побрить, поговорить
Меня искусней не отрыть,
Кто устоит против куплетов
И против этих двух ланцетов!!»...



М. Н. Ермолова — Жанна д'Арк
«Орлеанская Дева» — Шекспира

а хитрая вдовушка Катерина открывалась зрителю:

«Вдовством себя гублю я,
Страдаю и терплю,
Покуда не люблю я,
Но скоро полюблю» и т. д.

Соответственно строился и финал водевиля, когда в силу установившейся и непререкаемой традиции актеры вне роли обращались к зрителю с просьбой о снисхождении. Завершительный куплет, окончательно разоблачавший условность законченной игры, несерьезность страданий и легкость радостей, исполнялся или одним актером, или всеми поочередно. Иногда куплет обозначал скрытую и незатейливую мораль пьесы, иногда подчеркивал основной трюк, около которого развертывался водевиль; он был речью от актеров. Таков финал в «Сиротке Сусанне», когда хор поет:

«Что-то зрители нам скажут,
Мы послушать их хотим;
Если нам молчать прикажут,
Мы извольте замолчим».

Сусанна: «Правда, рады б мы душевно
Вас разнежить, рассмешить,
Но ведь трудно ежедневно
С чувством, с толком говорить.

Интерпид: Иногда из доброй воли
Рады б вас собой занять,
Но не знаешь твердо роли
И не знаешь, что сказать.

Альфонс: Пусть же зрители услышат
Как подчас и прав актер:
Иногда нам так напишут,
Что и твердо мелешь вздор».

Или традиционный в «Ножке»:

«От старого обыкновенья
Мы не хотели отступать;
И этой «Ножке» снисхожденья
Должны у зрителей просить.

Быть может, что суха немножко
Войдет ли в театральный круг?
Чтоб удержалась наша ножка
Не пожалейте ваших рук».

Подчеркнутая условность — характеризовавшаяся, как мы видели, для актера задачами — общения со зрителем в образе и общения со зрителем путем выхождения из образа — давала легкую возможность импровизации и принципиально вполне ее допускала. Водевиль включал черты, расширявшие его рамки. Куплеты часто носили печать острой злободневности, легкой и незлой сатиры. Действие прерывалось — перерыв действия, вообще, характерен для водевиля — и актер пел строфы, касающиеся семейной жизни, литературной полемики, служебных отношений, чиновничества, докторов, магазинов и т. д.

«Председатель все подпишет,
Что представит секретарь»

поет герой «Знакомых незнакомцев». Водевильная сатира была слишком незначительна, чтобы в ней находило выход общественное недовольство: по существу, такие строфы, конечно, не имели целью обличать и клеймить

пороки; в большей степени, они придавали водевилю отпечаток пряности, остроты, влагали в него тот minimum яда, который делал его особенно



М. Н. Ермолова Эстрелла
«Звезда Севильи» — Лопе-де-Вега

соблазнительным для зрителя: водевиль становился до конца и вполне современным, волнующим. Зритель жадно ловил малейшие сатирические намеки, оставаясь в пределах «оппозиции его величества». В куплетах осмеи-

вались: недостойные ценители актерского искусства, клеймящие актера званием шута: «для них шарлатаны и Гаррик, и Кин, и Лекен, и Тальони»; доктора, которые «свои находки сыплют щедрою рукой, лечат солью от чахотки и водой от водяной»; профессора — «он точно малый премудреный, а ближе взглянешь на него — не так, чтоб вовсе он ученый, а только — около того», книгопродавцы, ловящие на объявления легковерных читателей и подсовывающие «старину, где ново лишь одно заглавие»; оптики, которые продают очки — «а кто их купит, тот поймет, что он оптически обманут»; мужья, которых обманывают жены и которые обманывают жен — «кричат, что страстью к нам сгорают, но не сгорел еще никто»; дочери —

«Ах дочери — мученье
Скажите кто им рад
Плати за их ученье
Плати за их наряд.
А подрастут поболе
Тогда отца и мать
Спросите вы: легко ли
Их замуж выдавать.

Провинциальный театр — «смех и горе, стыд и срам!»; болтуны, которым «сплетни нужнее хлеба», и которые «все, что высоко — унижают, все, что было — то бранят»; любовь: —

«Мужчины на один покрой,
Вы клятвы пишете водою,
Сегодня заняты одной,
А завтра заняты другою».
«Но как сравнить и нас и вас,
Так вы нас за пояс заткнете,
Вы любите троих за раз,
И всех их разом проведете».

Особенно горячо обсуждалась в куплетах журнальная жизнь, которая давала повод личным намекам, полемике, переходящей в ожесточенную перебранку: «тот похвалами надоест, другой, в пылу журнальных ошибок, повсюду ищет слабых мест и грамматических ошибок». Недаром Писарев, намекая на Полевого, писал в одном из водевилей:

«Всем мил цветок оранжерейный
И всем наскучил полевой».

Актер, исполнявший куплет, особенно подчеркнул данное место и вызвал бурю волнений в зале. Легкая отзывчивость водевиля на современную злободневность расширяла его рамки. В водевиле любили выделить скользкую грань между его условной природой и мнимым реализмом содержания. Упоминались имена актеров Малого театра, названия журналов: Ленский — автор водевилей и актер Малого Театра — в «Льве Гурыче Синичкине» заставлял Живокини, игравшего Синичкина, обращаться к Лизе, которую



С. В. ШУМСКИЙ

играла Репина, со следующей репликой: «Она на сцене отличится не хуже Репиной самой», на что Лиза (Репина) отвечала: «О, нет, тятенька, вы уже слишком к Репиной пристрастны». Князь Ветринский (его играл автор



М. Н. Ермолова Зейнаб
«Измена» — А. И. Сумбатова

водевиля Д. Т. Ленский) в том же водевиле, по ходу действия, выдавал себя за некоего Ленского и вызывал следующую реплику: Синичкин, Ленский?.. Как! Вы тот самый водевильный переводчик, которого часто в журна-

лах критикуют?» — и далее — по выяснении ошибки — «а уже как его несчастного, с позволения сказать, во всех статьях отделывают! Особливо какой-то писатель покоя ему не дает! Ленский, верно, на него ужасно сердится. Лиза: Не думаю, тятенька.

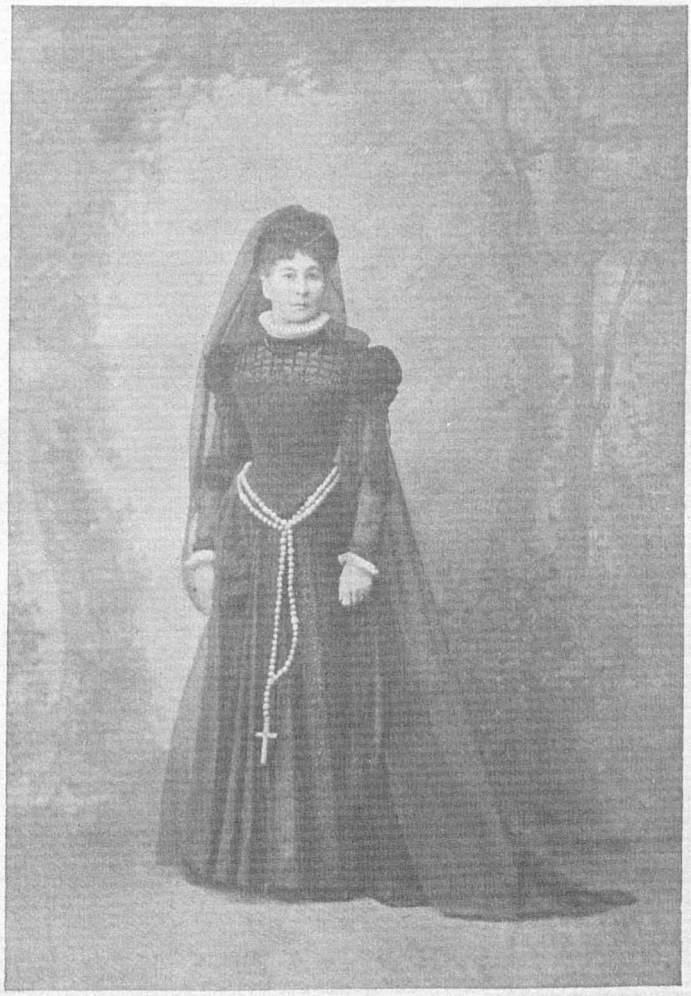
«Он не для славы, говорят,
А для товарищей трудится;
Когда за дело побранят,
Смешно бы Ленскому сердиться,
Когда же стаи пачкунов
По пустякам браниться станут,
Он помнит, что сказал Крылов:
«Полают, да отстанут».

Принципиально допустив переход к импровизации и злободневности от фиксированного текста, водевиль сделал последний шаг, введя портретность образов. Для «Знакомых незнакомцев» основным мотивом послужили Булгарин и Полевой в их частной жизни, намек был легко и живо схвачен зрителями; для «Горя без ума» — прототипом явился сотрудник «Северной пчелы» Яковлев. Пародийность, такая же легкая, быстрая и незлобная — как сатира и импровизация — на сцене имела широкое и явное применение. Сатира и разрыв действия злободневными вставками вызвали в области актерского исполнения импровизацию; портретность отразилась на сцене пародийностью, шаржем. П. Степанов, играя водевиль с переодеваниями «Актер», пародировал Каратыгина и Мочалова в роли Гамлета. Сказавши стих — «и небо от твоих злодейств горит!» он обнимает одной рукою Эмилию за шею, другою указывает на небо, и плаксивым, и вместе ревущим голосом, как бы исходящим из пустой бочки, восклицает:

«Да, видишь ли, как все печально и уныло,
Как будто наступает страшный суд!»

Страшный взрыв хохота и жаркие рукоплескания изъявили восторг публики... Но этим потеха не кончилась. Вот Гамлет ужасается явлением тени и вопит зычно — «Крылами вашими меня закройте» и пр. Хохот и рукоплескания еще громче. Смешной наряд г. Степанова довершил иллюзию, которая и без того была в высшей степени совершенна. Не думайте, чтобы он усиливался или утрировал, — нет, это была живая природа. Потом г. Степанов переменил и вид, и голос и осанку, даже вдруг сделался как-то ниже ростом и, подергивая плечами и как бы силясь выскочить из самого себя, проговорил несколько ямбов из какой-то старинной классической трагедии: публика опять узнала что-то знакомое и громкие плески изъявили ее удовольствие. В первой пародии нетрудно узнать Каратыгина, во второй Мочалова.

В силу сценических законов, по которым жил водевиль, его ткань перемежалась отдельными номерами, трюками; по мере дальнейшего развития трюк занимает определяющее место в заданиях водевиля. Такие трюки —



М. Н. Ермолова Мария
«Мария Стюарт» — Шиллера

каламбур и характерность речи. Игра слов ложится в основу куплетов и диалога. Ими перебрасываются действующие лица. Перед актером встала задача подать игру слов — острословие — как он научился подавать куплет. «Наш долг велит прощать врагам» — «Прощайте, господин Баклушин». «И на земле табачным корнем искоренится корень зла». «Ему ли старому

разине жена такая суждена. Нет, старичек не муж Розине, нет вы разине не жена». «А старички горят любовью для погашения долгов». «Но я скажу вам непритворно, что дверь не худо притворить». «Советов мне не подавайте, когда коляска подана». «Этот рад порядочно писать» — «Да голова-то не в порядке». «Быть может, истребляя вина, я истреблю источник зла». «Гостей потешу ворожбою и верно всех обворожу».

Вместе с господством трюка к середине сороковых годов музыкальная стихия уступает место характерности. Характерность языка резко подчеркивалась: иногда как поговорки, которыми окрашивается речь действующих лиц для придания ей яркости и комизма («сиречь», «около того» и т. д.); иногда как немецкая, французская, татарская — иностранная акцентировка.

Процесс, переживаемый водевилем в Николаевскую эпоху, сводился к постепенному, но неуклонному распаду. Водевиль обнажал сценические задания. Авторов водевилей, людей, близких театру, режиссеров и профессиональных драматургов, сменяют преимущественно авторы-актеры, категорически выдвигающие на первый план выигрышный трюк. Водевильные особенности, явно диктовавшие манеру исполнения, становятся особенно очевидными, когда в Петербурге пишут водевили — братья Григорьевы, Каратыгин П. (брат трагика), а в Москве — Д. Т. Ленский. Кони к одному из своих водевилей в качестве предисловия самонадеянно поместил отрывок из Гётевского «Фауста» — заявляющий о принципиальной условности водевиля:

«На сцену выводите нам
Фантазию со свитой целой,
Со здравым смыслом пополам
Лишь бы дурачество и блажь
Вы приютить могли туда ж».

Водевиль, действительно, сочетал «дурачество и блажь» со «здравым смыслом». Критическим моментом для водевиля явился переход от первоначальной эротической авантюры к анекдотическому фарсу, которым он становится в сороковые годы. Причин перемены было много. Одна из них наиболее существенная. Водевиль не избежал общей литературно-театральной эволюции. Появление реализма и натурализма в литературе должно было иметь отзвуки на театре. Вторжение быта явно разложило водевиль. Это было достижение с точки зрения обще-литературного развития, это было началом катастрофы водевиля, как сценического жанра. Водевиль не довольствовался легкими намеками, злободневными остротами, мимолетными паро-

диями. Его авторы хотели сделать его национальным не только по названию, но и по существу. Мало было патриотических куплетов, в которых воспевалась сила русского оружия:

«Врага мы зрели своего,
Пред ним Европа трепетала,
Он всех сражал — вдруг на него
Россия гибельно восстала.
Пред нею гордый враг упал,
Европе нечего страшиться,
И русский свету доказал,
Что дело мастера боится».



М. Н. Ермолова — 1895

Мало было назвать Сюзетту, влюбленную в Жана — Аннушкой, а Жана — Ваней. Пришлось следовать теми же путями эволюции, которыми когда то шла комедия. Нужно было водевильные маски или применить к быту, или создать новые. Девушка, переодевающаяся, чтобы добиться всевозможными хитростями разрешения на брак; суровый хлопотун-отец; благородный

влюбленный; тихая и скромная невеста — всех их нужно было перенести на русскую почву и принять в свой круг новые театральные маски. Чиновничество послало в водевиль чиновников — и водевиль причисляет к действующим лицам хитрого и ловкого секретаря или чиновника особых поручений. Купечество — купца из Охотного ряда со своими привычками, обычаями и т. д. Хрупкая ткань западного жанра не выдержала — эротическая сценическая авантюра постепенно превращалась в водевиль-фарс. Получило полную убедительность гоголевское сравнение водевиля с ажурным чулком на ноге купца. Особенно очевидна была эволюция водевиля в Петербурге, менее — в Москве, где Д. Т. Ленский держался старой водевильной традиции, более, чем Петербургские актеры, не принимавшие в расчет поэтического и сценического материала, который им приходилось преодолевать.

Зритель требовал отображения своих чувств и образов на сцене. Он видел актера в водевиле близко и непосредственно, он хотел увидеть на сцене самого себя. В основе водевиля, однако, оставались: сценарий, основанный на взаимном увлечении влюбленных или незнании — и на этой канве шились узоры — о «героях прованса», о петербургском увлечении полькой, о гастролях Тальони, о петербургских квартирах; куплет оставался в качестве вводного трюка, органически с водевилем все менее связанного; участились элементы пародии, злободневности, и первый, еще неотчетливый натурализм образа. Возникали и новые сценические задания, атмосфера веселья и радости сменилась атмосферою смеха и шаржа. Москва, в которой чиновничество не играло такой превалирующей роли и зрители составляли монолитную и консервативную массу, оставалась более верна традициям водевиля, в конечном итоге восходившим к комической опере. Все сценические задания, о которых говорилось, и актерская техника, которая была с ними связана, наиболее яркое выражение нашла в игре Василия Игнатьевича Живокини (дебют в 1824 г.).

Никто глубже Живокини не чувствовал основной стихии водевиля. Он был самым полным, целостным и талантливым его выразителем. Его сценическое творчество было вполне своеобразно и очень лично — в то же время его субъективные и оригинальные особенности находили опору в водевильной технике эпохи. Живокини ощутил философию водевиля — о затейливой незатейливости жизни, о ее радости и весельи, об оптимизме о мироощущении, при котором все догматы созданы для спокойствия жизни, вне рассуждения об их объективной ценности или неверности. Итальянец по про-

исхождению, здоровый и полнокровный, жизнерадостный и грубый — Живокини наполнил водевильные схемы и маски силою комического темперамента и личным обаянием. Он был итальянским (комиком-буф) в русском водевиле. Трудно точно определить и зафиксировать комическую маску, которую он утвердил в современном ему театре. Впрочем, такая попытка была бы на-



П. Е. Греков

прасна. На театре он создал лицо неповторимое — маску Живокини. Он (играл хлопотунов-отцов и неудачливых женихов, трогательных старцев и темпераментных простаков.) Гоголь первоначально мечтал увидеть его — а не Ленского и не «водевильного шалуна» Дюра — в роли Хлестакова. В водевиле Живокини угадал его сокровенную сущность и если в иных водевилях казалось, что мощный натиск таланта Живокини ломает водевильные формы — на самом деле оказывалось, что такой водевиль ложно носит свое название,

что он напрасно претендует быть тем материалом, в котором Живокини легко и свободно — потому что его творчество было вообще легко и свободно — может вместить свой жизнерадостный и блещущий талант. В конце концов водевиль и его закон общения актера со зрителем были потому так близки Живокини, что его личное и индивидуальное обаяние было самым ценным в его сценическом творчестве — и что за образом роли, всегда явно и откровенно сквозило лицо-маска комедианта Живокини. Это можно понять и буквально. У него было очень оригинальное лицо, которое действительно не могло быть скрыто ни под каким, хотя бы самым хитрым, гримом. Толстые губы, большой нос, хитрые глаза — запечатлелись на немногих фотографиях как типическое лицо — маска итальянского комедианта, в водевиле встретившего наследие комедии масок с ее lazzi, общими местами, импровизациями и любовной интригой. О нем любили вспоминать, что вместе с ним на сцену приходило веселье и радость — что одно его присутствие на сцене и его появление на ней возбуждало в публике смех, что звука его голоса, раздавшегося еще за кулисами перед выходом на сцену, было достаточно, чтобы установить в зрительном зале настроение радостного ожидания и сочувственного веселья. Он был любимцем публики, актером традиции и буфонных приемов.

«В нем все было комично: выражение лица, телодвижения, дикция. Он мог обходиться без речей, поводя только глазами или выделывая что-нибудь руками — и вызывал громкие рукоплескания». Может быть, у Живокини и не было разнообразия типов, хотя некоторые признавали, что Живокини изменял физиономию, походку, все, — существеннее другое: у Живокини была превосходная мимика тела — при которой удавались не только изобразительно-подражательные движения — в одной из ролей он «заикался, хромал» и создал «уморительно» оригинальный тип — но и беспредметные трюки, те lazzi комедии масок, которые вызывали рукоплескания зала. У Живокини играло тело, плясало тело — он был одним из наиболее ритмичных актеров России.

«Неподражаемая веселость и естественность игры Живокини» и его «милая оригинальность», которые признавал в нем и Белинский — обусловливались исключительно выразительною техникою, при которой Живокини «умел занять публику даже самою плохою ролью». Белинский советовал ему «повыше смотреть на свое искусство». Белинский и другие упрекали Живокини в грубых фарсах. Между тем, именно «фарсы» и составляли ценность его техники, вне которой Живокини непонятен.

Особенно сильно звучала в Живокини импровизационная стихия. Он не только «прибегал к фарсу» и, в какой-либо из ролей передразнивал и пародировал определенных лиц, как, напр., Московского фата — что было совершенно в традиции водевиля — он всегда «говорил от себя». Он на-



О. А. Правдин — 1878

столько же умело владел словом, насколько замечательна была в нем мимика тела. Плохо зная роли, он был красноречив и находчив. Лавров вспоминает, как В. И. принимает, бывало, «комическую позу» — не расслышав суфлера — «делает смешную гримасу, потом нагибается к суфлерской будке и проговорив: «Э-э-эх, Николаша!» — отходит в глубину сцены». Живокини разговаривал с суфлером, со зрителями, комментировал отдельные фразы, поясняя

различные сцены. Анекдотические случаи из его практики закономерны для его гибкой и разнообразной техники.

В каком-то водевиле он, обратившись к суфлеру, сказал — «Ну, Николаша, закрой книжку, я и без тебя поговорю» и начал рассказывать анекдоты и происшествия, которые составляли злобу дня». Когда какой-то офицер поднялся во время действия, чтобы покинуть зрительный зал, Живокини обратился к нему со сцены: «Не уходите! Пожалуйста не уходите! Вы ведь не знасте, в чем дело, так я вам расскажу». Играя в свой бенефис «За-зе-зи-за-зю» — пьесу не имевшую успеха — Живокини вместо «Я вижу Алжир» воскликнул: «Я вижу Москву, театр, бенефис Живокини, — играют «За-зе-зи-зю», какая же это мерзость!»

Живокини переносил приемы импровизации и в классические произведения. Играя Скотинина, он закончил реплику такою неожиданностью: «Скот, сиречь, живо... Живокини». Это не мешало ему очень глубоко играть Грумио в «Укрощении строптивой». Он, по существу, не знал границ своего импровизационного вдохновения. Иногда он впадал в тон неглубокой сатиры, которая так характерна для водевиля: на просьбу водевильного просителя устроить его на место — Живокини ответил: «Глуп, глуп. Ничего не знает. Ничему не учился. Так я тебя, братец мой, помещу в Гос. Совет».

Живокини играл всем существом своим, всем телом, голосом. Он пользовался особыми дикционными приемами — «необыкновенно тщательное и протяжное произношение шипящих согласных (ж, ч, ш, щ)» — создавало звуковую характерность речи. Критики часто жалели, что «Живокини петь вовсе не может; он не имеет ни голоса, ни знания музыки». Куплеты он говорил под музыку. Впрочем, он ясно сознавал законы музыкального шаржа. Таков был этот актер «наивного юмора» по определению Аполлона Григорьева. Он сконденсировал приемы водевильной актерской техники и раскрыл в ней начала комедии масок. Другие часто пользовались теми же самыми приемами, но никто из них, никто не достиг той яркости, какой, достиг Живокини. Может быть, Живокини и был наивен в своем творчестве. Но он также был резок и смел — это был не только наивный талант, но и дерзкий талант.

Наряду с этим актером, формально занимавшим амплуа простаков типичной водевильной, по преимуществу, актрисой могла почитаться Н. В. Репина. Подобно Живокини она играла не только в водевилях, однако, в водевиле ее талант находил наиболее замечательное применение. Белинский, сравнивая Московскую и Петербургскую труппы, готов был сравнивать с пе-

тербургской «музой водевиля» Асенковой — другую Московскую актрису П. И. Орлову.

Однако, определение это к Репиной подходило больше. Правда, в ней не было лирики, которой замечательна Асенкова и которая была в Орловой; в ней не звучало задорной шаловливости и легкости, которые составляли личное обаяние Асенковой. Репина была смелее ярче — и может быть — грубее. Если в водевиле Орлова играла маску лирической влюбленной, то Орлова именно эту маску с большим успехом играла в мелодраме. Существенные же черты исполнения Репиной, наоборот, лежали в исключительном темпераменте.

Большинство критиков при анализе ролей Репиной разражаются хором восторженных похвал — «если бы все и всегда так играли» (как Репина), то не было бы больше плохих пьес, но все пьесы, даже дурные, были бы превосходны». «Невозможно играть лучше и совершеннее». Это просто значит — сделать все из ничего». «Г-жа Репина умела придать значение и жизнь самой несообразной роли, и это потому, что она никакой роли не сумеет сыграть дурно, как бы роль ни была дурна». Неудачу ее в неподходящей ей роли Луизы (в «Коварстве и любви») Белинский объясняет тем, что «роль Луизы не может одушевить артистку с таким глубоким дарованием, какою мы почитаем г-жу Репину». — Но все же отмечает, что она играла «просто, с достоинством и потому прекрасно». Постоянный образ, который играла Репина в водевиле, сводился к образу женщины и девушки резкого и сильного характера. Иногда это бывала честолюбивая «штопальщица», «низкое раболепие которой перед деньгами» «ее гордый, бессчувственный характер были схвачены Репиной весьма искусно и переданы как нельзя удачней»; иногда это была Мария в опере «Безнадежная любовь», решающаяся на самоубийство из за обмана возлюбленного, но побеждающая волею к жизни свое первоначальное решение; иногда это была хитрая Московская невеста, дурачащая своих поклонников и запутывающая сложные нити интриги и т. д. «У Репиной тогда самые обыкновенные вещи получают особенную цену: она умеет самому простому слову придать такое выражение, которое заставит его заметить».

Своим необузданным темпераментом, бурною волею — которые составляли отличие Московского исполнения водевиля от Петербургского — Репина глубоко захватывала публику. Как и Живокини, Репина не заслоняла своего лица лицом играемого образа. Такова она была и по существу своего характера — властная, сильная, занимавшая с 1823 до 1841 года амплуа премьерши,

возлюбленная Верстовского (директора театров) — с лицом оригинальным и красивым, с крупными и правильными чертами лица, с огненными черными глазами. В «Цыганах» — инсценировка Пушкинской поэмы — г-жа Репина была вся — огонь, страсть дерзкое упоение... Центральным моментом ее водевильного исполнения всегда было исполнение куплетов, которые она пела своим прекрасным голосом — по традиции обращаясь к публике и используя пение в качестве сценического трюка.

Репина покинула сцену рано — в 1841 г. — прослужив на Московской сцене менее 20 лет. В ее уходе сказалось умение учитывать актерский материал, бывший в ее распоряжении. Как в водевилях — она создала свою театральную маску, — как она знала сценический эффект танца, пения и куплета — так и здесь она отказалась от сцены в тот момент, когда увидела, что ее сценические средства начинают ей изменять. Водевиль требовал от своей героини молодости, темперамента и красоты — Репина ушла со сцены, когда к ней подступили первые предзнаменования надвигающейся старости. Но в водевилях на Московской сцене Репину уже никто заменить не мог.

Участие в водевиле принимало и большинство других актеров. Много играл М. С. Щепкин, именно в водевиле очень трогавший и смешивший публику; Г. И. Орлова, которую Белинский считал «Московской Асенковой», Д. Т. Ленский, исполнявший роли молодых ветреников и любовников; П. Г. Степанов, Никифоров и др. Однако, при всей общности их водевильной техники с техникой Живокини и Репиной — их сценическое мастерство занимает особое место в истории Малого театра — о нем потом.

Рассказывая о водевиле, нельзя не упомянуть об их многочисленных «операх», которые ставились в Большом театре и в которых многие из актеров Малого театра принимали участие. В операх пела Репина, играл Щепкин, буфонил Живокини. Так шли «Мария» Герольда (автора Цампы), «Пивовар» Адама. Участие в операх еще более поддерживало традицию условного сценического представления, закрепленную в водевиле. Здесь же происходили встречи с большими оперными певцами той эпохи, как напр. — Бантышевым (знаменитый тенор) и Лавровым (бас), которые в свою очередь принимали участие в исполнении водевилей актерами Малого театра. Такое взаимовлияние обогощало технику актеров драмы музыкальностью и ритмичностью, которые неизбежно несла с собою опера и которые особенно отчетливо обнаружились в Живокини и Репиной.

3

Вторая основная репертуарная линия, по которой шел в первые десятилетия своего существования Малый театр, была линия мелодрамы. Ее корни



О. А. Правдин Грозный
«Правда хорошо, а счастье лучше»—А. Н. Островского

лежали в той же сценической природе, что и водевиля. Многие из сценических заданий, примечательных для водевиля, родственны и мелодраме. Она не была чужда закону общения со зрителем. Лирика пронизывала ее сценический стержень еще более, чем в водевильной. Уже название жанра

намекало на связь с музыкой. В мелодраме патетические места сопровождались музыкой. Герои и героини пели лирические и элегические романсы.

Если водевиль явно раскрывал свою принципиальную нереальность, если он был сознательно условен, если он был несерьезен и многим из зрителей представлялся «душевною пустотою» — то мелодрама имела другие, более существенные задачи и обнаруживала свой условный характер, менее открыто скрывая его за рядом приемов противоположного качества. Она не всегда являлась на сцене под титулом «мелодрамы». Очень часто этим, ставшим впоследствии напрасно предосудительным названием, обозначалась только отдельная сцена пьесы, напр., в «Параше Сибирячке» Полевого мелодрамой названа «мимодраматическая сцена, в которой на сцене мимически изображалась напрасная попытка Параши проститься с покинутыми родителями, старания Прохожего удержать ее от безумного шага, слезы и горе Параши. Вся сцена сопровождалась музыкой. Обыкновенно же пьесы типа «мелодрамы» шли под названием «романтических хроник», «драм», «исторических трагедий» и т. д.

Авторами мелодрам наряду с иностранными драматургами типа Дюма — были и наши русские писатели — Н. А. Полевой, К. В. Кукольник, А. А. Шаховской и др., снабжавшие русскую сцену многочисленными произведениями этого жанра. Сложность явления мелодрамы на русской сцене обусловливалась одновременным появлением романтической драмы. Общие сценические приемы и сценические задачи актерской техники сблизили жанры, которые на русской сцене явились слитно без точного различия и разделения. Зрителя мелодрамы и романтической драмы — увлекало и побеждало то особенное сценическое очарование, тот особенный театральный мир, в котором жили, страдали, умирали и любили их герои.

Если водевиль переносил зрителя в мир принципиальной нереальности, логической невероятности, забавных событий и легкомысленных авантюр — то мелодрама поставила задачей вскрыть основные человеческие страсти. Мелодрама искала оправдания психологическим невероятностям. Во всяком случае, для нее психология изображаемых героев была не менее важна, чем для водевиля его обнаженные сценические задания. В изучении психологических качеств — мелодрама, связываясь с романтической драмой, оказывалась откровенна и смела. Мелодрама новаторствовала в области этики. По своей природе мелодрама была двойственна и коварна. Она была гораздо более догматична, чем водевиль. «Формула православия-самодержавия-народности» в отечественных мелодрамах не оспаривалась. И Полевой, и Кукольник

ник каждую драму из русской жизни ставили под обязательное освещение знаменитой триединой формулы. В качестве основной темы, или в крайнем случае, аккомпанимента ей, неизменно появлялись милосердие государя, верность воина царю, патриотизм крестьянина. Весь сложный мелодраматический



О. А. Правдин Шуйский
«Самозванец» — А. Н. Островского

аппарат «Параши Сибирячки» (она написана на известный сюжет о героической девушке, отправившейся пешком из Сибири в Петербург хлопотать перед царем за ссыльного отца) вел в финале к прославлению умершего императора Александра I—«благословенного ангела на небеси». «Дедушка

русского флота» того же автора сводился к идеализации и прославлению фигуры Петра I. В драме «Рука Всевышнего отечество спасла» Кукольник изображал события, предшествовавшие избранию Михаила Федоровича на престол:

«Из века в век, пока потухнет солнце,
Пока людей не истребится память,
Святите день избранья Михаила
День двадцать первый февраля».

В конце концов теоретический догматизм мелодрамы совпадал с явно обнаруживавшимся стремлением к реальному бытоизображению, которое в свое время разрушило формальные особенности водевиля. «Народность», понимаемая хотя бы и официально, неизбежно связывалась с реализмом. Храповицкий писал про «Дедушку русского флота», что «пьеса—вздор, но, как оная есть произведение ума отечественного, то произвела необыкновенный восторг». Одноактная пьеса о «Купце Иголкине» выказавшем необыкновенную преданность государю, имела для Полевого особое значение, так как в ее сюжете «посеяны элементы русской драмы». Полевой «боялся уже, что не поймут этого очерка—естественного, простого, фанатического, грубого, русского». Но мелодраматические понятия с реализмом все же не совпали, хотя в основе своей имели тот же источник. Гоголь и Островский нашли для выражения «народности» новые формы, в руках же Полевого и Кукольника она означала сочетание верности православию и самодержавию: условные образы имели в большей степени сценический, чем глубоко национальный характер и реальное значение. Это был только первый и неуклонный шаг. Догматизм русской мелодрамы с одной стороны, означал приверженность государству и служил стремлению отобразить «русский народ» в духе официальных истолкований и лубочных картинок; с другой — давал материал актерам, которые должны были наполнить жизнью условные театральные маски.

Между тем мелодрама, имея в качестве защиты и предохранительной меры ряд политических и общественных догматов, была свободнее и смелее в области этической; здесь ее деятельность имела преимущественное и существенное значение. Исторически предшественница романтической драмы, мелодрама на русской почве была ее современницей. Они существовали дружно и выполняли одни и те же цели и назначения. Романтизм произвел переворот в нравственной сфере. Не напрасно казался анти-моральным Гюго, оправдывавший человеческие качества, которые ранее казались

преступными и греховными. Философия мелодрамы — в жестокое Николаевское время — была по существу оппозиционна. Она утверждала ценность человеческой личности и оправдывала человека. Такова была ее роль в раз-



О. А. Правдин Гарпагон
«Скупой» — Мольера

витии общественного самосознания. Все Иголкины, Пожарские, Волковы помимо патриотических качеств несли душевную загадку и тайну, разгадать и объяснить которую лежало в задачах мелодрамы. Не по их ли образцам были в свое время написаны недошедшие до сцены драмы и юношеские опыты Лермонтова, в существенных чертах совпадавшие с мелодраматиче-

ской традицией? Была тут и слабая, незаметная связь с шеллингианством, видевшим в человеке отражение абсолюта. Не о той ли высокой духовной природе человека, своим неумелым патетическим и бурным языком, кричала мелодрама в эпоху огосударствления личной жизни и моральных воззрений.

Мелодрама фиксировала основной образ, вокруг которого группировались остальные. Это был образ невинного преступника — невинного или фактически — потому что обвинение ложно и преступление совершено другим лицом — или нравственно, так как он был вынужден к преступлению обстоятельствами, лежащими вне его. На преступление толкали — измена жены, самозащита, клевета, протест против насилия и несправедливости. Мелодрамы тридцатых-сороковых годов казались парадоксальными и дерзкими, так как несли оправдание преступлению и возвеличивали невольных убийц. Русская мелодрама шла, хотя робко и неуверенно, по пути, указанному западными образцами. Неистовство страстей, буря чувств естественно вытекали из основного положения. В соответствии с такими требованиями, Полевой создал свое оригинальное «драматическое представление» «Уголино» (бенефис Мочалова — 21 янв. 1838 г.), в котором рисовал средневековую Италию, жестокий и патетический образ злодея Уголино, благородство Нино, его месть злодею Уголино за убитую им возлюбленную, заточение Уголино в башне голода и казнь его муками голода.

В зависимости от основной маски мелодрамы стояли остальные образы и сценические эффекты. Эта маска была овеяна романтическим величием, красотою подвига, страстностью, нетерпимостью, вспыхнувшими чувствами, ироническим умом, горечью прошлого. Часто в душе героя мрачное и безотрадное отчаяние:

«Темна, пустынна ты, земля,
Могил обитель, гроб на гробе,
Развалины мечтаний, змей жилище,
Нет, не змей, людей — чудовищ,
Облеченных в образ столь прелестный,
Скелетов, телом, кожею прикрытых
И разрумяненных, прочь, прочь от них!»

Через мрак, безверие, преступления и злодейства, совершает герой мелодрамы свой жестокий, отверженный жизненный путь. Но безотрадная философия Сумароковского «Дмитрия Самозванца» в конечном итоге заменена верою в исправление и возрождение человека. Пути спасения — раз-

личны. Иногда злодей — подобно Нино Полевого — припадает к ногам церкви (герой мелодрамы Полевого поступает в орден иноков-храмовников), умирает, примиренный с небом и судьбой, иногда он успокаивается в личном счастье, иногда трагически гибнет.

Такова основная тема и основной образ мелодрамы. Тема определенна, а образ резок, силен и категоричен. Так создавалась атмосфера, в которой проходило действие мелодрамы — атмосфера загадочных явлений, странных событий, неизвестных судеб и неистовых страстей. Образы мелодрамы служили выражению единой воли. От старого театра в мелодраму перешел злодей, перешла благородная и страдающая возлюбленная, появилась новая маска «неизвестного» (сравни Лермонтовский «Маскарад»), в котором отпечатлелось понятие о «роке», о «персте судьбы» — образ, связанный с возвращением прошлого в тумане и отсветах далеких лет — как мститель, как свидетель давнего преступления; иногда возникала маска комика-слуги, которому в плане сценического действия надлежало рассеять тоску чрезмерного трагизма; так возник условный мир образов, который окружал героя, борющегося против общества во имя права, справедливости и личного чувства.



И. А. Всеволожский
Директор Петербургских театров
1881 — 1898 г.

В общую всем мелодрамам атмосферу русская мелодрама иногда вносила поправки. Она была менее смела и более «благонамеренна». Ее основное противоречие лежало между чувствами, выражению которых она служила, и ее догматическою окраскою. Средства же сценической выразительности были тождественны. Однажды найденная актером маска понуждала к разнообразию и интенсификации приемов, но в целом оставалась неизменною. Подобно водевилю — мелодрама знала монолог — автопризнание — рассуждение с публикой. Однако, средства общения и поэтические образы были различны. Мелодрама искала подчеркнутого слова и эффектной позы. В монологе мелодрамы заключалось больше рационализма, чем в мимолетном водевиле. Монолог был одновременно и рассуждением. Он выражал не только мироощущение, но

и миросозерцание героя. Герой мелодрамы воспринимался зрителем не как условная маска, а как конкретно существующий образ; общение с публикой совершалось всегда в образе; речь шла о наиболее существенных и важных для героя вещах; он должен был убедить зрителя в реальности принятого им жестокого решения: он был подчеркнуто-страшен, неизъяснимо-загадочен, упоительно-мужествен. Одною из основных задач была декламация монолога. Искусство мелодрамы было в очень большой части искусством декламации, извлечением наивозможно полного звукового и эмоционального эффекта.

В героях странно сочетались: рационализм и повышенная эмоциональность, граничившая с сентиментальною чувствительностью. Основами сценической техники являлись неожиданность (имевшая такое исключительное значение в сценарии мелодрамы), повышенность чувства, способность быстрого перехода от одних ощущений к другим и т. д. В конце концов, те же требования предъявлял и водевиль; основное различие лежало в напряженности, насыщенности, страстности, серьезности, которыми отличена мелодрама. Если в водевиле неизменно присутствовал лукавый взгляд актера, иронически освещавшего происходившие события, то в мелодраме дело шло о большем — об обнажении внутреннего существа актера — о слиянии вплоть до тождественности личности актера с изображаемой им условно театральной маской.

Вернее всего, что именно в этом лежало основное значение мелодрамы для актерского творчества. Можно говорить о некотором единстве в ее сценическом выполнении? «Старый актер», описывая сценическую манеру тридцатых-сороковых годов, отмечал: «гордый журавлиный шаг, заботливо размеренный, при остановке откинутая назад нога должна оставаться некоторое время на полупальцах; круглая курчавая голова, певучий голос — у героя; рыжий всклокоченный парик, низко опущенная голова, дико выпученные глаза, мечущие искры исподлобья — у злодея. В речи «модуляции, фиоритуры», «переливы голоса» — «три яруса невероятных звуков». Героиня погибала с начала акта, обнаруживая роковое предопределение своей несчастной судьбы». В этом карикатурно-фельетонном изображении можно, однако, заметить следы истины: да, конечно, для изображения мелодрамы установился определенный шаблон и некоторый сценический штамп, в иных исполнениях становившийся карикатурным, перенесенный еще из эпохи классического театра. Отзвуки классической трагедии еще сильны на театре мелодрамы, как традиция комической оперы воскресала в исполнении водевиля.

Об этом свидетельствовал и Щепкин. По его отзыву «декламация в это время сильно процветала и в драме, и в трагедии». Директор Московских театров Кокошкин—требовал «певучей декламации и от трагических героев», будучи «сторонником классических преданий».

Отпечаток классических традиций хранили и некоторые из актеров Малого театра—особенно явно в женском персонале. Не был свободен от этих традиций большой и самобытный талант М. Д. Львовой-Синецкой (1824—1860). Долгие годы скитаний по провинции не прошли для нее бесследно. Когда-то любимица публики, она в конце тридцатых годов уже кажется преувеличенною и манерною. Белинский рад отметить моменты, когда она сходит «с трагического котурна и говорит естественным, человеческим языком» и приближается к реальной простоте — вернее условному мелодраматическому реализму стиля Мочалова. Одним из основных и замечательных достоинств было умение читать строки. Это было мастерство звука, настоящая звукопись. Она играла «Марию Стюарт», графиню в «Женитьбе Фигаро», Софью в «Горе от ума», позднее Грушу в «Двумужнице» Шаховского, неизменно сохраняя благородство позы, величие жеста и красоту пафосной декламации. Отсюда был естествен переход к тому финалу, который увенчал ее сценическую карьеру — к благородным матерям, где, конечно, все особенности ее дарования и техники могли быть использованы наиболее богато и глубоко.



Н. П. Уманец-Райская

Прасковья Ивановна Орлова, занимавшая амплуа благородных героинь мелодрамы (1828—1851), была моложе Львовой-Синецкой; постоянная партнерша Мочалова—П. И. Орлова представляла замечательное явление русской сцены. Наружностью предназначили ее для героических ролей. У этой «общей любимицы» — был «высокий рост» и «красивое сложение». В водевиле она играла добродетельных девушек — преимущественно, в мелодрамах—благородных, страдающих и героических дочерей и жен. Ее репертуар включал Корделию, Офелию, с искусным мастерством она исполняла роли травести. В ее подходе к ролям лежал наивный примитивизм. «Хо-

лодного темперамента» она, однако, «брала тонким и умным исполнением деталей»: в подчеркнутости же деталей и сказывался примитивизм ее игры. В ней всегда отмечали «недостаток простоты», но одновременно восхищались «благородством пластики». Офелию «в первых двух актах она играет более, нежели неудовлетворительно: она не может ни войти в сферу Офелии, ни понять бесконечной простоты своей роли, и потому беспрестанно переходит из манерности в надутость». «Из тихой, скромной Офелии, Орлова делала бурную, мелодраматическую героиню». Белинский, считавший, что «г-жа Орлова всегда прекрасна» и умеет играть «просто, благородно, тепло и умно» подозревает в ней «ложное понятие о драме, как о чем-то таком, в чем ходули и неестественность составляют главное». Ходульность и чрезмерность благородства в характеристике играемых образов—были для Орловой обязательны. Побеждала она их тогда, когда в ней просыпалось не только «искусство»—техника игры, но когда все это было согрето «душой», «чувством»—внутренним, творческим подъемом, заражавшим зрителей. Тогда, как в четвертом акте «Гамлета» — она «говорит просто, естественно, превосходно... В самом деле ее рыдание, с которым она, закрыв глаза руками, произносит стих: «я шутил, ведь я шутил» так чудно сливалось с музыкой, что нельзя ни слыхать, ни видеть этого без живейшего восторга». В большинстве же ролей Орлова очень ясно и подчеркнуто «показывала» своих героинь и их переживания. Она «отчетливо и естественно» выражала «скромную швейку, с благородным характером и возвышенными чувствами, с любовью и самоотвержением». Замечательна в этом отношении была исполняемая ею роль «Луизы де Линвераль», игранная ею в бенефис Мочалова (12 янв. 1840 г.). Она изображала благородную жену изменника мужа; благородство и великодушие толкают ее на спасение любовницы мужа — Элины. Вот как описывает ее исполнение рецензент «Репертуара» и «Пантеона»; из описания ясно как подробно и тщательно были разработаны детали игры у Орловой, как настойчиво показывала она роль, «исполненную с особенным тщанием» и «вызвавшую «свидетельства удовольствия публики — рукоплескания и вызовы». «Она должна освободить Элину по просьбе мужа. Все, что поддерживало ее прежде, все, во что она так свято верила, — любовь и клятва мужа, теперь не существует, она одна—бедная, слабая женщина, должна жертвовать собою, должна забыть собственное горе и стараться только возвратить к жизни ее — эту соперницу, лишившую ее навсегда счастия, которым сама пользоваться не могла. На лице, в походке, в голосе г-жи Орловой вы видите как дорого стоило Луизе это великодушие; она, кажется, со всяким шагом уми-

рает, резвяся ищет подпоры; чувства едва не оставляют ее, когда ключ повертывается в замке; когда дверь отперта она быстро отходит и держится за стол; последняя жертва довершила ее. Элина хочет благодарить ее, но Луиза не позволяет ей произнести ни слова; звук ее голоса оскорбляет ухо Луизы, прикосновение ее рук пятнает жену Генриха; по ее знаку, Элина



О. О. Садовская — 1881

безмолвно выходит». Такими подчеркнуто-примитивными средствами Орлова «превосходно» выражала «различные чувства—горесть, презрение, еще тлеющую любовь к мужу». Но «манера» ее игры ждала — «души» и «чувства», о которых мечтал Белинский.

Так создавался стиль русской мелодрамы тридцатых-сороковых годов. Наиболее яркое воплощение и совершенно особенное применение нашел он в игре Павла Степановича Орлова (1817—1848). Его историческая заслуга в том, что он поднял мелодраму до высоты трагедии. Трагедия исчезла со

сцены Малого театра вместе с французским классицизмом. Озерова сменила мелодрама. Важно, однако, что и романтическая драма, и трагедии Шиллера и Шекспира сценически воплощались, как мелодрамы. Подлинного Шиллера и подлинного Шекспира русская сцена не знала. «Марию Стюарт» играли в переделке: — была выброшена сцена приема послов; влюбленности Мортимера не существовало; отношения его с Лейстером были показаны неверно; Мортимер не кончал самоубийством и Лейстер помогал ему бежать. Неудивительно, что первое предположение Мочалова поставить в свой бенефис «Гамлета» вызвало резкое отрицательное отношение Щепкина: — Щепкин думал, что Малому театру снова придется иметь дело с извращенным Шекспиром. На этот раз, перевод Гамлета был во многом близок подлиннику. Это было наибольшее приближение к Шекспиру. Между тем, техника Мочалова была мелодраматической техникой тридцатых-сороковых годов. Самый существенный вопрос — какое применение он ей давал. В Петербурге линия классической трагедии сохранялась Каратыгиным; в Москве — на Малом театре — она была давно сломана. К классицизму возврата быть не могло. Однако, первые выступления Мочалова состоялись еще в эпоху позднего классицизма. Он играл Политика в «Эдипе в Афинах» Озерова. Он стоял на грани, разделявшей гибнущую трагедию от восторжествовавшей мелодрамы. Таким образом, Мочалов прикоснулся к богатой традиции русского театра. «Мочалов, этот актер, с его, конечно, прекрасным лицом, благородною и живою физиономиею, гибким и гармоническим голосом, но вместе с тем и небольшим ростом, неграциозными манерами и часто певучей дикцией; актер, конечно, с большим талантом, с минутами высокого вдохновения, но вместе с тем, никогда и ни одной роли не выполнивший вполне и не выдержавший в целом ни одного характера; сверх того, актер с талантом односторонним, назначенным исключительно для ролей только пламенных и исступленных, но не глубоких и многозначительных», — однажды характеризовал Мочалова Белинский. Однако, именно этот актер поднял мелодраму до высоты трагедии. Его имя стало легендой на русском театре; он сам — легендарным героем, о котором рассказывают из поколения в поколение, о котором вспоминают много лет спустя. А. Григорьев видел в нем «великого трагика» и «величие эпохи».

Между тем, Мочалов, конечно, очень часто играл, как его товарищи по сцене. Более того — трагедии классицизма не были вполне изжиты в его игре. У него были свои приемы и любимые жесты. Так же, как Орлова или Репина, Мочалов подчас начинал «декламировать», и его декламация казалась

Белинскому «несносной». Как сотни других актеров, Мочалов прибегал к изобразительным жестам, пожимал плечами, хватался за шпагу при слове о мщении и убийстве, хлопал по лбу при всяком слове об уме — прибегал



О. О. Садовская Кухарка
«Плоды Просвещения» — Л. Н. Толстого

к «утрированным и тривиальным жестам». Он возмущал зрителя в неудачные свои спектакли. Однако, декламировал — и его голос «был замечательно мелодичен», «умел звучать нежно, презрительно и желчно». В его голосе слышались «мятеж и восстание». «С такою грудью, как у Мочалова, можно

было растерзать слух и в жилах у зрителей заморозить кровь». Его голос — был «дивный инструмент, на котором артист по воле брал все ноты человеческих чувствований и ощущений, самых разнообразных, самых противоположных. В нем слышны были и громовой ропот отчаяния, и порывистые крики бешенства и мучения, и тихий шопот сосредоточившегося в себе негодования, и мелодический лепет любви, и язвительность иронии, и спокойно-высокое слово». Он иногда говорил «нараспев», и «вычурной манерностью» могли казаться его приемы, когда «от тихого сладостного шопота любви переходил к угрозе ревности и злобно-радостному хохоту удовлетворенного мстителя».

У него было «прекрасное, выразительное и послушное лицо. Глаза, из которых летела молния». Зрители помнили «судорожные движения лица, потухающий и вспыхивающий огонь его мрачных взоров». Его «немые сцены» запоминались навсегда. Движение лица, вздрог руки передавали суть переживаемого. В одной из пьес родственник подливает ему яд. «В руках его судорожно замерло все, что было на столе — перо и бумага. Он высоко поднимает руку и мгновенно поворачивается к убийце. Глаза их встречаются — надобно было видеть их взгляд». В Уголино его «долгое молчание» действовало изумительно. Одним из его сценических приемов служила «бледность» — он внезапно делался «бледен, с искаженным лицом улыбался какою-то страшною улыбкою». Бледность часто покрывала его лицо в патетические минуты — «он молчит, бледнеет, волосы подымаются у него на голове».

Напряженная и сильная его жестикуляция доходит до излишества. В большинстве случаев она носила характер изобразительности. Даже в Гамлете — говорил о своей нелюбви к человечеству — он «как бы отталкивает от своей груди человечество, которое он так крепко прижимал к ней» — или «как будто, без всякого напряжения воли — единою силою — сталкивая с себя тяжесть, равную целому земному шару» при словах — о злодействе, которое «страшит землю и явится на свет». Иногда же она казалась «грациозной» и легкой.

С лицом и голосом, послушными его чувствам, Мочалов — внезапный, резкий и часто несосредоточенный — употреблял неожиданность в качестве одного из основных сценических эффектов. Он внезапен в неистовстве и в исступленности. Его переходы быстры и неожиданны, как молния. Он знал звуковые переливы и гиперболизм мимики. Его голос и лицо оставались главными проводниками сценического обаяния. Эстетическое воздействие музыкально-звучащей речи заставляло вспоминать о преданиях классической

трагедии. Он умел «переходить от сосредоточенной злобы к притворному и болезненному полуумию, и от полуумия к желчной иронии». Многим запомнился тот внезапный смех, с которым падал на пол старый Миллер или «макабрская пляска отчаяния» в Гамлете—когда внезапно, «вдруг Мочалов



О. О. Садовская Кабаниха
«Гроза» — А. Н. Островского

одним львиным прыжком, подобно молнии, со скамеечки перелетает на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывом адского хохота». Он был неожидан, зритель не мог предвидеть прихотливых изгибов его фантазии», «неистощимости средств и разнообразия в манере игры».

Он делал многое из того, что и остальные актеры мелодрамы. Он не соблюдал жизненных правдоподобий. Он следовал обобщенности психологических страстей — недаром тот основной мелодраматический образ, о котором говорилось применительно к композиции мелодрамы — был его основною театральною маскою. Однако, он принес оправдание всем мелодраматическим приемам. Не только потому, что у него было обаяние голоса и лица, — такое обаяние, которого не было у остальных актеров. Оправдание лежало в иных более глубоких личных качествах Мочалова. При всем искусстве и мастерстве Львовой-Синецкой или Орловой их исполнение было мертво. Стиль не был претворен в живое художественное произведение. Они вызывали в зрителе скорее удивление и восхищение, чем сочувствие. С точки зрения строгой эстетики трудно представить более незакономерное сценическое явление, чем Мочалов. Оно нарушало все эстетические законы и нормы. Его главная ценность лежала вне эстетики. Между тем, мастерство Мочалова нельзя признать незначительным, как всегда говорят. Наоборот, иные из технических трудностей он выполнял свободно и легко; это следует из сказанного и музыкальных и мимических качеств его игры. Он умел, как в Ричарде, изображая лицемерный отказ от короны — показать два лица: одно для представителей парламента, другое — для публики. К числу его технических умений относилось и искусство «падать» — «он падал на спину мгновенно, как бы подкошенный; он подчас медленно опускался на пол; он умел падать в судорогах, как в Отелло. Смелость и дерзость не оставляла его и в выполнении и технических приемов — он падал тылом, спиною к публике — не считаясь с установленными правилами. Более того, в «Отелло» он умел «переменить и свой вид, и лицо, и голос, и манеры». Он казался другим лицом, другим актером, нежели тот, кто играл несколькими днями ранее Гамлета. Но замечательно: на одном из спектаклей «Лира» — когда Мочалов проявил «обдуманность, соображение, словом изучение искусства» — «общность, целость и отчетливость», что очень редко бывало в игре Мочалова — он не произвел обычного впечатления. Дело заключалось, следовательно, не в техническом мастерстве.

Много писалось о крайней нервности игры Мочалова; о различном толковании отдельных мест роли в каждом из спектаклей «Гамлета»; об отсутствии установленного и фиксированного образа, о неразработанности деталей — в противоположность его петербургскому сопернику Каратыгину. Более того, Мочалов не мог выполнить тех заданий, которые себе ставил. Известный пример с исполнением роли Радугина в «Пустодомах» Шаховского

вполне знаменателен: Мочалов «постарался» и сыграл плохо ранее блестяще игранную роль. У него было мастерство приема и отсутствовало умение



О. О. Садовская
Кабаниха

Н. К. Яковлев
Тихон

«Гроза» — А. Н. Островского

оправдать прием и овладеть ролью. Он бывал дерзко пренебрежителен к внешности ролей — как будто бы его не интересовала и не беспокоила внешняя сторона исполнения — начиная с костюма и кончая гримом; «в Фердинанде («Коварство и любовь») Мочалов вышел в мундире гарнизонного

батальонного командира, в мундире расстегнутом и который, сверх того, сидел на нем мешок-мешком»; Ромео он играл с баками; играя раненого, разрисовал лицо фиолетовыми красками; его упрекали во «внешней неуклюжести» и «внутренней угловатости».

Мочалов пренебрегал внешностью ролей и отделкой роли — так как центр тяжести лежал в ином — в том, что оправдывало и его сценические приемы, делало их неожиданно свободными и блестящими, заставляло зрителя рыдать и плакать. Для Мочалова, как и для Живокини, театр служил обнаружению личного человеческого лица; был не только сценически-актерским, но и жизненным делом: жизненная тема совпала для Мочалова с эстетической. Он был очень субъективен — конечно, он играл самого себя; конечно, его игра была всегда автопризнанием, рассказом о своих чувствах и переживаниях.

Мочалов был очень целомудренным актером — он не умел лгать на сцене. Отсутствие творческого подъема не имело для него никакой замены. Ни один актер не мог бы вынести таких внутренних требований, которые суровою тяжестью и неизбежностью легли на Мочалова. Мочаловские «минуты» были не только минутами пробужденного творчества — они являлись результатом «освобождения человека». В такие-то минуты Мочалов интуитивно и вдохновенно рождал сцены, от которых трепетал зритель и слышал «какие-то ужасные, вызванные со дна души вопли и читал в них страшную повесть любви, ревности и отчаяния». Отсюда возникли и неровности игры Мочалова. Играемая им театральная маска совпадала с его личными переживаниями. Тогда Мочалову была обеспечена полная победа. В противном случае, он транспонировал роль применительно к себе. В отдельные моменты какими то путями происходило столкновение правды роли, правды отдельного места, правды положения, правды чувства, правды эстетической с личной правдой Мочалова — приходила вдохновенная мочаловская минута. Так было и с «Гамлетом» (1-ое представление 23 января 1838 г.). Перевод Н. А. Полевого, самый близкий из всех существовавших, значительно отходит от подлинника. Полевой выпустил «каламбуры», «непристойности», укоротил роли, от которых нельзя было ждать их хорошего выполнения, изменил сцену на кладбище, ввел отдельные восклицания (страшно, за человека страшно мне), написал песенку-романс Офелии. Гамлет Мочалова был субъективным истолкованием Шекспирова героя. Мочалов выделил черты, близкие его мироощущению и судьбе. А. Григорьеву Гамлет Мочалова казался «горд, мстителен, честолюбив, готов на зло» — по правилам и традициям мелодраматических героев. Рационализм Гамлета отошел на второй план — вперед

выступил образ человека, «для которого одного не осталось уже желаний, исполнение которых было для него отрада и счастие». Весь образ строился из сочетания «грусти, любви и тоски» с «энергическим негодованием и презрением», «ирония» переходила в неистовую «дикость» оскорбленного в вере людей, человека. Как всегда в Мочалове звучали «муки растерзанного и одинокого в своих страданиях сердца» — неистовствующего от тоски, исступленного от отчаяния, иронического от напрасной любви, дикого от разрушенной нежности. Перечтите описание исполнения Гамлета у Белинского: — таково зерно роли. Таково зерно жизни Мочалова.

Его личная судьба печальна; впоследствии она повторилась для многих и многих актеров; неудача в браке; насильственная разлука с любимой женщиной; тесный круг нелюбимой семьи и случайных друзей; трактир и вино; замоскворецкие купцы, театральные споры; надо всем этим — смутное ощущение глубоких творческих дарований, которым нет выхода; тоска, освобождающаяся на сцене; страсти, вырывающиеся при соприкосновении с темами мелодрам, Шекспира и Шиллера. Личное звучало и тогда, когда он становился злобен и едок; и тогда, когда он говорил горячие монологи Нино о тщете всего земного — они совпадали с его случайными стихами о могильной тоске, о безнадежности пути, о расстилающемся безверии, о «ветрах буйных», о «сырой земле», о «черных тучах», застилавших жизнь. Образы были похожи. Мочалов раскрывал на сцене и свое основное мироощущение: — свою лирическую иронию. В глубине он был глубоко нежен и любящ. Как никто, он переносил на сцену нежность и грусть. В «Лире» он разговаривал необыкновенно мягко и нежно с дочерьми; в «Отелло» рассказывал повесть своей любви просто, скромно, необыкновенно нежно; монолог прощания говорил с грустным отчаянием. Поэтому-то он становился декламационен в ролях рассудочных; глубок и значителен — в лирических. Он передавал зрителю не мысли — подсознательные ощущения. Они получали художественное оформление на театре; от соприкосновения со сценой становились еще более страстными, преувеличенными и яркими.

Широта захвата Мочалова колебалась от гнева к любви, от ненависти к презрению, от радости к отчаянию. Сцена освобождала его духовные ощущения и оформляла его мироощущение. Давая выход своим личным ощущениям, он побеждал трафарет мелодраматических приемов. Вероятно — по игранным им ролям — начиная с Полиника через Аристофана Шаховского, героев Шекспира (Лир, Отелло, Гамлет), Чацкого, Фердинанда, героев мелодрам («Жизнь игрока, Ненависть к людям или любовь и раскаяние») вплоть

до отечественных Иголкиных, Волковых и Пожарских, по всем этим ролям — можно прочесть повесть его жизни. Его часто заставляли играть роли, в которых его мощный талант не мог вместиться — роли «фрачные, роли, находящиеся в сфере гостиных и будуаров, роли, изображающие жизнь обыкновенную, ежедневную, со страстями человека, как они проявляются в современном обществе», свидетельствует критик «Репертуара» — тогда «в этих миниатюрах сохраняя все величие, всю силу порывов большой роли актер впадал в декламацию и делался смешон». Мочалова от того так остро и болезненно ощущали зрители; оттого он так волновал, что роли неожиданно соприкасались с тем, что он сам в данный момент чувствовал, переживал, чем страдал — в чем он хотел признаться зрителям. Зритель всякий раз присутствовал при исповеди человека. Зритель смотрел в обнаженное творчество и в раскрытую психику. Мочалов был отмечен исключительной полнотой дарования, сил и жизни; но жизнь его была ущербна и не давала ему свободы; трагедия Мочалова — в невыполненной полноте; — его сломала эпоха Николая, тягостью тридцатых годов, скудостью жизни; в театре он нашел выход бунтующим силам и театр стал его жизненным делом; он любил играть Волкова в одноименной пьесе Шаховского, так как в ней звучал отклик его судьбе. Игра на театре была для него конкретной и реальной жизнью.

Повторяем: когда совпадение жизненного и театрального начала совершались — мелодраматический трафарет лежал разрушенным. Мочалов становился свободен, изобретателен, легок и разнообразен. В чем же заключалась трагедия, до которой Мочалов поднял мелодраму? Мочалов бросил русской сцене то трагическое, что заключалось в современной ему жизни — его судьба была родственна Кольцову и многим, многим — может быть, и неведомым другим — это было трагическое ощущение человека, которому нет выхода в современности. Это была еще трагическая напряженность освобожденных чувств. И наконец, это была роковая и пессимистическая диалектика образа — в те моменты, когда Мочалов овладевал образом. Тогда Мочалов подходил к роли с беспощадным анализом. Кроме тех минут, когда со сцены в зрительный зал человек кричал свою жизненную правду — кроме этих минут всеобщего потрясения — Мочалов знал неуклонное развитие образа, обнажение его внутренней судьбы, его риска. «Весь ход душевных ощущений, начиная с подозрения в отраве и кончая уверенностью в справедливости подозрения, развивался с удивительною естественностью». Он находил единую звенящую ноту. Играя Ляпунова он поймал эту пору и на ней основал роль. Это был стих: «До смерти мучься... мучься после смерти».

Тогда на фоне интуитивного постижения роли — все приемы — наиболее гиперболичные и преувеличенные — получали оправдание: — и «страшный хохот мстителя, тот хохот, которым мог потрясать зрителя только Мочалов» — и сцена сумасшествия, когда Нино выбежал из дому, грохнулся на землю



К. Н. Рыбаков — 1881

и на четвереньках перебежал сцену («Уголино») — и в «Гамлете» когда «делалось страшно, вглядываясь в это потрясенное ужасом лицо, с неподвижным взором человека, узревшего другой нездешний мир, с широким — необъятным горизонтом, с неясно-зримыми, но и не созданными больным воображением, а живыми существами».

Творчество Мочалова говорило о глубокой тоске, о любви к миру, Мочалов играл русскую трагедию тридцатых-сороковых годов, хотя она и не была написана. А. Григорьев был прав, что «История театра вправе поставить мочаловские создания» наряду с «мрачным и сосредоточенным отрицанием Байрона», «Фетовскими странными, но для души ясными намеками». Искусство Мочалова было варварским искусством — искусством русской трагедии, повестью о самом себе.

4

Репертуар Малого театра колебался между мелодрамой и водевилем. Они расширяли познание зрителя и обогащали его внутренний опыт. Тенденциозность не исчерпывала их общественной роли. Благодаря водевилю восприятие зрителя делалось легче и свободнее, он приучался к непосредственному отклику на злободневность — первое ощущение современности; водевиль пробуждал задор бойца и остроумие полемиста; он «опрозрачнивал» жизнь; никто не колебал установленных догматов — они оставались неприкосновенными, однако, в подсознательных ощущениях зрителя происходила установка на переоценку ценностей; скепсис был необходимым следствием водевиля; его лукавство и авантюризм будоражили, волновали и подчас приводили в смущение спокойных жителей Москвы; водевиль заставлял зрителя — впрочем, и сам зритель этого хотел — держаться на уровне современности. Мелодрама — плохо или хорошо — переоценку ценностей производила; мы говорили в области моральной. Этого одного было уже достаточно. Но кроме того мелодрама погружала зрителя в хаос ему незнакомых переживаний; будила и вызывала то, что в человеке заложено. Историческая ценность искусства мелодрамы состояла в том, что эстетические переживания подготовляли и делали доступными восприятия новых идей в области морали и политики. Пробужденная мелодрамой воля к утверждению личности или интерес к национальному не могла заглохнуть и должна была вскоре найти новый выход. Так и случилось.

По мере развития водевиль и мелодрама приобретали преимущественно формальный характер. Ни один театр и ни одно искусство не могло бы так долго держаться в области общих идей и обобщенных чувствований. Тем больше конкретизации мог требовать зритель. Постепенно, но неуклонно и водевиль, и мелодрама выветривали свое мажорное мироощущение. Их содержание, рассказанные в них проблемы и чувства ждали дальнейшей

конкретизации, а средства сценической выразительности — обновления и переработки. Их западное происхождение делалось до конца очевидным. «Перенимая все от французов», писал Н. А. Полевой, «мы завели у себя на сцене драму со всеми ее уродливостями и переделываем водевиль, это чадо французской веселости, так же как переделываем французских Дорантов и Клеантов в Правосудных и Здравомысловых». Путь к национальному был нелегок. «Драматические наши поэты думали увидеть национальный дух в охабнях и горлатных шапках, да в речи на простонародный лад и вследствие этой чисто внешней народности стали рядить немцев в русский костюм и влагать им в уста русские поговорки. Поэтому наша трагедия явилась в обратном отношении к французской псевдоклассической трагедии: французские поэты в своих трагедиях рядили французов в римские тоги и заставляли их выражаться пародиями на древнюю речь, а наши каких-то немцев и французов рядили в русский костюм и навязывают им подобие и призрак русской речи. Одежда и слова русские, а чувства, побуждения и образ мыслей немецкий или французский. Однажды пробудившееся стремление не могло остановиться; примитивное миростроение по явным и обнаженным категориям добра и зла, выдвинутые мелодрамой, ею же самой было поколеблено, прежде твердые границы стали шаткими, когда зрителю были показаны благородные преступники и невинные злодеи; водевиль же неустанно и ядовито влагал сомнение в сознание наивных зрителей.

Но средства сценической выразительности, заброшенные водевилем и мелодрамой, не могли забыться хотя и требовали обновления. Может быть, в целом принцип Шекспирова театра и не нашел осуществления на Малом театре в эпоху тридцатых-сороковых годов. Однако, он был положен в основу поисков сценической выразительности. Вспомним технику Живокини и, в особенности, Мочалова. День первого представления «Гамлета» тем и замечателен, что впервые примирил принципы Шекспирова театра с философским устремлением. Мелодрама обратилась в трагедию. «Мир Шекспира безмерен, как вселенная, поэзия его всецветна, как свет. Он — волшебник, и кто однажды заговорен им, тот вечный раб его, того вызовут заклинания Шекспировы отовсюду и бросят скованного по рукам и по ногам в мир Шекспиров, где нет ни конца, ни края созданиям, переливам красок, блеску, видам, глубине, высоте, пространству и времени». Из увлечения Шекспиром выросла вся драматургическая композиция мелодрамы. Зритель хотел и получал такие приемы, благодаря которым он мог «любить безотчетно, верить истине, радоваться, ужасаться и т. д. На многих из спектаклей лежал отпе-

чаток «grands spectacles». Неоцененное творчество Шаховского шло именно по таким путям. Он не только рисовал жаркие страсти, таинственные образы и комические похождения — он строил сценическое представление, как соединение многочисленных и ударных сценических трюков. Многоактные комедии, драмы с пением, танцами, шествиями, переменами декораций, обстановкою до античного дворца, то польских поместий, то поэтического Бахчисарая, то волжского раздолья, — понуждало театр к подчеркнутости приемов. Шаховской размахивался широко — от подражания Аристофану до инсценировки Пушкина. Кроме тайны актерского обаяния — он знал тайну театральных machinerie, неожиданных появлений, феерий и балетов.

Тем труднее становилась задача национальной драматургии. Слово было разработано; стих — преодолен; в комедии Шаховского «Аристофан» — «льстец говорит напевистым хореем; судья выбивающим слова ямбом; трагик важничает амфибрахием, а Инербол протягивает речь свою анапестом, и холодный Антимах почти всегда умничает Александрийским стихом». В водевилях куплеты бывали написаны бойко и правильно. Вместе с тем, выработался общий язык штампов и для мелодрамы, и для водевиля. Это было легким искусством и доступным мастерством. Но в век сильных театральных приемов комедия была не ко двору. О ней вспоминаешь менее всего применительно к мочалово-щепкинскому периоду. Комедия интриги и диалога, салонная комедия Скриба еще заинтересовывала блеском сценического построения. Скриб был любим — потому что в нем чувствовались общие с мелодрамой и водевилем элементы. Русская же драматургия оставалась в недоумении перед задачей комедии. Для комедии, казалось, не было путей. Она сдавалась или на водевиль («Ф. Г. Волков» Шаховского) или следовала старым традициям позднего классицизма («Урок матушкам» Загоскина, «Прихоть кокетки» Бруннера) — к которым оставляли зрителя равнодушным. Причина лежала и в том, что комедия в большинстве все еще была посвящена жизни аристократии, была благопристойна, стройна и претендовала на изящество; зритель же был здоров и непосредственно требовал яркости, а не стройности; захвата, а не приличества. Комедия вырождалась: она выродилась ранее водевиля и мелодрамы. Она стала общим местом и скучным экзерсисом. Теория требовала от комедии выполнения правил, которые были чужды живой театральной жизни; а мы знаем, какими сценическими жанрами определялось реальное творчество театра.

Водевиль и мелодрама выветривались; они становились штампами — медленно, но верно. Комедия же стиля Загоскина была штампом еще худ-

шим — а главное, давно пройденным и преодоленным. Параллельно с развитием, расцветом и грозными признаками распада основных сценических жанров — шло новое движение. На этот раз спасение театра пришло от



К. Н. Рыбаков Орнульф
«Северные богатыри» — Ибсена

литературы. Вместо драматургов, которые получали задания от театра, пришли драматурги, которые сами поставили задачу театру. Театр не сразу мог их выполнить. Между тем, казалось, что театру было легко их сценическое преодоление. Театр был театром большого мастерства. Большинство авторов водевилей и мелодрам было искушено в строении действия, в его

неожиданных поворотах, в литературно-фельетонном языке, а большинство актеров — в выполнении сценических заданий.

Театру поставили новые задачи Гоголь и Грибоедов. «Горе от ума» завершило русский классицизм, «Ревизор» поднял традицию Фонвизина и подготовил появление Островского. Здесь не было полного отрыва от современного театра. В «Горе от ума» и «Ревизоре» — несмотря на то, что их создание отделено друг от друга более чем десятилетием — тесная связь с водевилем. В комедии Грибоедова — и монологи, и введение отдельных номеров (по определению проф. Пиксанова — интерлюдия с Репетиловым), и падения, и любовная интрига; «Горе от ума» по структуре и стилю ближе к классической комедии и к водевилю первого периода — водевилю эротической авантюры. Грибоедов подводил итог долгому периоду развития театра: перед актером он поставил задачу испытать свое мастерство в чтении стиха и в истолковании образа. Одно из завоеваний Грибоедова было видоизменение театральных масок: он сохранил субреток, героев и героинь — но придал им существенно-иную окраску. Мы поневоле возвращаемся к вопросу о лирике, говоря о содержании старых масок в Грибоедовской комедии. Прием, которым Грибоедов придал им новую жизнь, заключался в том, что он нашел психологическое и бытовое оправдание их сценическим заданиям — благодаря ему они и казались «живыми людьми» с лирическими и взволнованными чувствами. Не приходится уже говорить об общественном значении Грибоедовской комедии — оно общеизвестно. Лирическая комедия одновременно была и сатирической. Сквозь маски образов глядела «Грибоедовская Москва». Это могло почитаться гиперболой, шаржем — однако, сгущенные образы Грибоедова были и сценическими масками, и бытовыми типами, и символическими обобщениями. Труднее всего было играть эти и знакомые, и непривычные роли: знакомые, так как они напоминали типы классической комедии; непривычные, так как в них звучали другие более густые ноты. Так и случилось. «Горе от ума» одолели не сразу. Самое распределение ролей было ошибочно. Чацкого играл Мочалов. «Мочалов выполнил роль очень неудовлетворительно. Он представлял не светского человека, отличного от других только своим взглядом на предметы, а чудака, мизантропа, который даже говорит иначе, нежели другие, и прямо идет на ссору с первым встречным, тогда как у Грибоедова он невольно ссорится со всеми, ибо не может удержать кипения души пылкой, благородной и не гармонирующей со встречными душами». «Трагические замашки» Мочалова — по его признанию — «исказили бессмертное творение Грибоедова». Не сразу

овладел ролью Фамусова даже Щепкин. И он, на первых спектаклях, вносил в эту, ему впоследствии так удавшуюся роль, нечто «Трактиринское» — нечто от водевильных и комедийных масок эпохи.

Еще большею неожиданностью были пьесы Гоголя. «Ревизор» и в Петербурге и в Москве первоначально был воспринят, как водевиль. Снова соблажила драматургическая композиция и техника, многое заимствовавшая из современного театра. Гоголь перенес в свои комедии и внешний анекдотизм сюжета, и гиперболизм положений, и параллелизм действия (Хлестаков, Анна Андреевна, Мария Антоновна), и злободневные намеки (сцена опьянения Хлестакова со словами о Пушкине, Юрии Милославском и т. д.), и быстрый темп, и возникавшие новые сценические маски. Здесь также напрасно повторять, что существо Гоголевской комедии было в ином — что русский театр здесь получил драматурга, установившего новые традиции в русской комедии — что «Ревизор» был сатирою на Россию, на чиновничество — что о мраке русской жизни впервые заговорил так смело и непосредственно Гоголь. Это было подчинение сценических заданий новым, значительным целям. Гоголь много думал о театре. Его мечта о театре единого художественного целого, надолго опередила развитие русского театра. В театр приходила серьезная общественная и нравственная идея. Вместе с тем — Гоголь отдал русской сцене то, что напрасно искали другие авторы — Гоголь вслед за Грибоедовым дал сцене сгущенные образы, вполне стихийные, очень нутряные, — в которых сквозила провинциальная — впрочем, и столичная — Русь. В старые маски было вложено новое зерно. Они раздались, сделались шире и могущественнее. Многим зрителям становилось «страшно» от прихода Ляпкиных-Тяпкиных, Дмухановских и Земляник на сцену. Сценические положения были невероятны — но они получали оправдание не только из соображений трюка и шаржа — но и из быта, и из художественного мироощущения автора. Появление Грибоедова и Гоголя было значительно и тем, что они несли личный, субъективный взгляд на мир — в особенности, Гоголь; Гоголь видел в русской жизни то, что не видели другие; его пьесы не были только новым предлогом обнаружения сценического мастерства; они раскрывали окружающую жизнь — такого раскрытия зритель ждал давно. «Ревизора» сыграли удачно далеко не сразу. Первых исполнителей упрекали в «скорости», «болтовне», «скороговорке». Сам Щепкин признавался Сосницкому, что «Ревизор» дал ему несколько горьких минут «ибо в результате сказался недостаток и в силах, и в языке». Впрочем, подготовленная работой над «Горем от ума» труппа справилась с «Ревизором»

много лучше, чем с комедией Грибоедова. Среди исполнителей вполне удачны были: Орлов — Осип, Никифоров и Шумский — Бобчинский и Добчинский (у последнего — «кислое лицо, вид какого-то добродушного идиотства, провинциальность природы»); Степанов — судья; Хлестакова играл Ленский. Белинскому его игра казалась «слишком субъективной» и «производила неприятное впечатление какою-то грубою, нисколько не художественною, естественностью» — он делал «такие фарсы, что портил ход всей пьесы».

В Гоголевском «Ревизоре» — как впоследствии и в «Женитьбе» и в «Игроках» — психология образа строилась как сочетание сценических заданий. Многие из выражений, сцен легко могли казаться только трюками: Хлестаков — в первоначальном сценическом тексте — при приходе Городничего прятал за спиной бутылку в целях самозащиты; Городничий падал перед Хлестаковым на колени; немая сцена разрешала сатирическую напряженность комедии. Между тем — каждый из приемов и трюков вытекал из зерна роли и обозначал его основную стихию; легкость Хлестакова, мрачная тупость Ляпкина-Тяпкина, робкая забитость Хлопова и др. нашли выражение в сценической гиперболе; ее то и нужно было воплотить на сцене, что бы передать весь глубокий и суровый смысл Гоголевской сатиры. Трюк не был случаен, но сконденсирован, сосредоточен и закономерен. Следовательно, в отношении сценических приемов комедия Гоголя не была исключением из современного ему театра: она была также ударна, преувеличена и ярка. Но она требовала конкретизации и психологизации образа. Она понуждала к углублению мастерства актера. Еще более требовало углубленного мастерства — с л о в о, язык комедии Гоголя. Вместо штампованного языка мелодрамы и фельетонной бойкости и легкости водевиля Гоголь принес полнокровный, народный, сочный язык — равно далекий от стройной сухости классицизма и преувеличенной патетики романтической драмы.

Вряд ли могли оказать такое понуждающее влияние пьесы Пушкина; «Борис Годунов» был запрещен; остальные пьесы или не шли, или — написанные по другим законам, нежели те, которыми жил театр — казались несценичными. Комедии Мольера и Бомарше исполнялись по прежнему в традициях позднего классицизма — они не могли толкнуть на новые пути сценического творчества, трагедии Шекспира и Шиллера воспринимались в качестве мелодрам; мы помним, что только Мочалов особенно в «Гамлете» возвышал приемы мелодраматической игры до трагедии. Водевиль и мелодрама оставались наиболее полными выразителями современного театра; комедия Грибоедова очистила принцип классицизма; Гоголь же посмотрел

в будущее русского театра — иного пути, кроме взгляда, брошенного в народную жизнь, трудно было представить.



К. Н. Рыбаков Олтин
«Старый закал» — А. И. Сумбатова

Итак, комедия Гоголя требовала особого актерского мастерства. В труппе Малого театра были актеры большой внешней техники — они легче других могли приспособиться к требованиям Гоголя. В то время уже возникал «актер-жанрист», актер большого внешнего разнообразия, мастер типизации,

характерности образа, иногда переходящей в преувеличенный гротеск. Актеры такого типа были среди второстепенных на Малом театре. Они занимали «второе положение», но оставались мастерами своего дела. Таковы: Степанов, Никифоров, Орлов, Потанчиков, отчасти — Ленский. Среди женского персонала таких не было. Может быть, только старуха Кавалерова иногда заставляла веселиться публику резкостью своего шаржа. Из них наиболее характерен П. Г. Степанов. У него был «необыкновенный дар менять голос и физиономию» — «из лица он делает все, что хочет». Как и его сотоварищ по сцене Никифоров, он был великолепным «гримом» — «типистом» и умел создавать характерные сценические фигуры. Умение внешнего перевоплощения доходило до того, что в «Хоть тресни, да женись» Ленского (переделка «Брака поневоле» Мольера) он играл обоих философов, появление которых отделено друг от друга коротеньким монологом Сганареля. С наибольшим же мастерством и характерностью он сделал роли Тугоуховского в «Горе от ума» и судьи в «Ревизоре». Точно так же Никифоров создал роли г. Д. и Бобчинского. О мастерстве имитации и пародии у Степанова мы говорили применительно к исполнению им водевиля «Актер».

Более смутное впечатление оставляет Д. Т. Ленский. Впрочем, несомненно он был водевилист лучший, нежели актер. Он был холоден, умен, отчетлив, в его игре ощущались водевильные «фарсы», и «суета», и наигранная горячность. Но фатов он играл прекрасно; «веселости» же и «комизма» в нем не было; наиболее удачная его роль — Молчалин.

Однако, исполнение названных актеров было лишь приблизительным — исключительно внешним подходом к требованиям нового репертуара. В качестве реформатора выступил Михайло Семенович Щепкин, подготовленный к этой роли своим прошлым, внутренними данными, и качествами своей актерской натуры. Реформа Щепкина может быть понята только применительно к окружавшей его актерской технике и драматургическому движению. И Мочалов, и Живокини были слишком субъективны, с одной стороны, и специфичны, с другой — чтобы указать выход актерскому искусству. Актеры внешнего разнообразия были незначительны по дарованиям и односторонни в своем творчестве. Между тем, перед актером стояла задача преодоления господствующей техники, оправдания внутренней техники и создания образа.

Щепкин был подготовлен к этой задаче всею своею жизнью. Без всякого преувеличения Щепкин говорил о себе, что «знает русскую жизнь от

дворца до лакейской». Крепостной мальчик стал реформатором русской сцены. До своего появления на московской сцене (ему было в это время 35 лет) Щепкин уже прошел долгий путь жизненного опыта. Его детство не было



К. Н. Рыбаков Городничий
«Ревизор» — Гоголя

сурово; его родители — крепостные — стояли близко к своим владельцам-помещикам Волькенштейнам: отец в качестве управляющего всем имением графа, мать — в качестве горничной графини. Его детство проходило зимою то в Белгороде, то в Судже, то в Курске — где он получал образование; летом — в деревенской усадьбе Волькенштейнов. Он близко и глубоко знал быт кре-

постной деревни, крестьян, помещиков, деревенских грамотеев, учивших — что точки поставлены для отдыха читающих и т. д. Уже в раннем детстве он познакомился с театром — крепостным и школьным, в котором он сам играл. Его первое выступление восьмилетним мальчиком состоялось в роли слуги Размарина в комедии «Вздорщица» Сумарокова. В Курске Щепкин узнал первый профессиональный провинциальный театр — братьев Барсовых. В усадьбе Волькенштейнов—крепостной; в 1805 году случай дал ему возможность выступить на сцене публичного театра — он играл почтаря Андрея в «мещанской драме» Мерсье — «Зоя». Дебют был успешен. Вскоре после него Щепкин становится провинциальным актером, оставаясь крепостным. После нескольких лет работы в Курске — он вступает в кочевую труппу Штейна. Он играл и в Харькове, и в Киеве, и в Полтаве, странствовал с труппой по южной и юго-западной Руси, — все более и более обогащал свой жизненный опыт. «Не трудно представить себе, какой обширный круг разнообразных житейских впечатлений открывала эта кочевая жизнь для острого и наблюдательного ума, особенно в то время, когда при переездах с места на место еще нельзя было перелетать громадные пространства в стремительных железнодорожных поездах, а приходилось, в буквальном смысле, колесить по России медленно и с продолжительными остановками. Деревня и город, обыватели и начальство, все слои населения в самых разнообразных условиях их существования проходили перед живым умом Щепкина в бесконечной панораме, включавшей в себя действительно всю русскую жизнь того времени». В 1823 г. он вступает в Малый театр.

Опыт этим не ограничивался. Крепостной — Щепкин стремился освободиться от зависимости; он не испытал гнета помещика, но он познал всю тяжесть сословного неравенства, любовь к театру выковала твердую и сильную волю. Между тем, перед его глазами проходила театральная эволюция, начиная с примитивных школьных и крепостных театров через провинциальные до специфического мастерства Малого театра. В провинциальном театре он был живым свидетелем приемов распадающегося классицизма — «Во всех этих нелепостях проглядывало желание возвысить искусство» пишет Щепкин. Он припоминает «в чем состояло по тогдашним понятиям превосходство игры: его видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами; особенно в ролях любовника декламировали так страстно, что вспомнить смешно; слова: любовь, страсть, измена, выкрикивались так громко,

как только доставало силы в человеке; но игра физиономии не помогала актеру: она оставалась в том же натянутом, неестественном положении, в каком являлась на сцену. Или еще: когда актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время поднимать правую руку вверх и таким образом удаляться со сцены. Кстати, по этому случаю, я вспомнил об одном из своих товарищей: однажды, он, окончивши тираду и удаляясь со сцены, забыл поднять вверх руку: и что же? — на половине дороги он решился поправить свою ошибку и торжественно поднял эту заветную руку. И все это доставляло зрителям удовольствие». Щепкин застал «декламацию, сообщенную Дмитревским, взятую им во время своих путешествий по Европе в таком виде, в каком она существовала в европейских театрах. Она состояла в скромном, почти педантическом ударении на каждую рифму, с ловкой отделкой полустиший. Это все росло, так сказать, все громче и громче, и последняя строка монолога произносилась, сколько хватало сил у человека». Он знал подражание певучей манере г-жи Жорж. Он много играл водевилей. Он был также актером мелодрамы. Еще во время своих провинциальных странствований он встретил, однако, образец актера, резко выделявшегося «новою» — по сравнению с окружающими — манерой игры. В 1810 году Щепкин увидел в роли Салидара в Сумароковой комедии «Приданое обман» актера-любителя князя В. П. Мещерского. Этот спектакль заставил Щепкина «мыслить и увидеть многое в совершенно новом свете». Первое впечатление было двойственно; «простота» исполнения Мещерского казалась противоположной «настоящей» игре других актеров. Но «чем дальше шла пьеса, тем больше увлекался» Щепкин; он усомнился в своем искусстве — вероятно «было бы хуже, еслиб он (Мещерский) играл по нашему». «Его страдания, его звуки отзывались в душе моей; каждое слово его, своею естественностью, приводило меня в восторг и вместе с тем терзало меня. В сцене, где открылся обман и Салидар узнал, что фальшивым образом выманили у него — завещание, — я испугался за князя; я думал, что он умрет, ибо при такой сильной любви к деньгам, какую князь имел к ним в Салидаре, невозможно было, потеряв их, жить ни минуты». Мещерский «первый посеял в нем верное понятие об искусстве и показал мне, что искусство настолько высоко, насколько близко к природе». Задания «простоты» и «естественности» нельзя было выполнить сразу. Но они стали жизненной и сценической задачей Щепкина, самой важной проблемой, ставшей перед Щепкиным. Щепкин искал законов актерского творчества.

Он встречал и после Мещерского многих актеров, игравших «просто» и «естественно». Первый комик Харьковской сцены «Угаров был существо замечательное, талант огромный. «Добросовестно могу сказать — признается Щепкин — что выше его талантом я и теперь никого не вижу. Естественность, веселость, живость, при удивительных средствах, поражали вас, и, к сожалению все это направлено было бог знает как, все игралось на авось! Но если случайно ему удавалось попадать верно на какой-нибудь характер, то выше этого, как мне кажется, человек ничего себе создать не может. К несчастию, это было весьма редко, потому что мышление было для него делом посторонним, но за всем тем он увлекал публику своею жизнью и веселостью». Характеристика Угарова с некоторыми изменениями могла бы быть приложена и к Мочалову, и к Живокини. Мы помним, что стихийный талант Мочалова выливался в стройные, простые и естественные рамки — только в тех случаях, когда образ совпадал с его личными ощущениями и переживаниями. Живокини всегда играл от себя и самого себя. Остальные актеры в большинстве имели ряд фиксированных приемов. «Мышление» и для Мочалова, и для Живокини — не входило в состав их творческого процесса. Он был случаен и интуитивен всецело. Щепкин хотел сделать «простоту» и «естественность» — законами творчества — закономерными, а не случайными. Вспомним теперь же, что дело было не только в сценических приемах — «львиный рев» и «макабрская пляска отчаяния» у Мочалова в «Гамлете» — казалась «естественной», хотя и была подчеркнуто гиперболична. Трюки Живокини текли легко и свободно, когда он играл часто «вне образа».

Драматургия толкала Щепкина на поиски примирения «образа» и «простоты» игры. Его актерская техника выработалась на мелодрамах, водевилях и мещанских драмах. Кизеветтер в своем исследовании о Щепкине правильно считает первым периодом творчества — двадцатые годы — «период применения артистических сил к пьесам, стоявшим гораздо ниже таланта Щепкина (пьеса Шаховского, Загоскина, водевили Писарева и других водевилистов) и усиленного искания более серьезного репертуара (Мольер, Шеридан); но за эти годы Щепкин усвоил специфическую актерскую технику эпохи. Насколько сильно было и влияние ясно из того, что Щепкин далеко не сразу овладел ролями Фамусова и Городничего; первая встреча с новым репертуаром пьесами Грибоедова и Гоголя — укрепила необходимость разрешения поставленной задачи. Тридцатые годы и были временем ее разрешения. В дальнейшем — наступил «период интенсивной разработки

предшествующих созданий и некоторых новых ролей из пьес Гоголя», Тургенева («Нахлебника»), Сухова-Кобылина («Свадьба Кречинского»).

Щепкин не порывал связи с традицией водевиля и мелодрамы. Реформа его заключалась не в обновлении приемов. Привычная терминология о «ху-



К. Н. Рыбаков — Фамусов
«Горе от Ума» — Грибоедова

дожественном реализме» его игры нуждается в ограничении. Печать водевиля и мелодрамы осталась навсегда. «Матрос» считался шедевром Щепкина — самым сильным местом исполнения являлась заключительная сцена пьесы. Щепкин, приближаясь к авансцене, задумчиво и полушопотом произносил: «Безумец, ты забыл, что время, как шквал, рвет жизни паруса».

В «Москале-чаровнике» Щепкин певал «куплеты о своей Татьяне. Раз увлекшись, он так топнул ногой, что подвернувшаяся некстати скамейка разлетелась вдребезги». «Некоторые недовольны — писал Белинский — Щепкиным за то, что он представлял Полония несколько придворным забавником, если не шутом... Щепкин показал Полония таким, каким он есть в переводе Полевого... Полоний точно забавник, если не шут, старичок, по старому шутивший, сколько для своих целей, столько и по склонности, и для нас образ Полония слился с образом Щепкина, так же, как образ Гамлета слился с лицом Мочалова». Стихия трюка, комического приема была сильна в Щепкине. Если «большинство публики еще недовольно подготовлена своим образованием для комедии и она непременно хочет хохотать, завидя на сцене Щепкина», — если Герцен применительно к Щепкину вспоминал его исполнение в водевилях — то Щепкин действительно умел сочетать «смешное и комическое» с «развитием характера».

Я думаю, мы подходим сейчас к коренной постановке вопроса. Вопрос заключался не в коренной смене приемов. Щепкин по существу пользовался теми же приемами, что Мочалов в мелодраме и Живокини в водевиле. Щепкин пришел к постановке вопроса о «внутренней технике актера.» В этом и заключалось его новаторство, коренной сдвиг, произведенный им. Мочалов был велик и безотчетен в своем творчестве. Живокини личен и обаятелен. Они были неповторимы. Щепкин искал свободы актерского творчества. Она пробудилась на русском театре уже в десятых-двадцатых годах столетия. Но часто свобода означала хаос и случайность. Щепкин выступил организатором психологии актера. Вопрос о реализме в данном случае несуществен. Заслуга Щепкина нестолько художественно-творческая, но и методическая. Щепкин боролся не против приема, а против формализма. Ему — актеру с большим темпераментом, аналитическим умением и вдохновенной интуицией — был, например, чужд Каратыгин с его умением и мастерством французского актера. Глубоко чуждой казалась ему работа актера декламации и эффекта. Однако, он явно не отрицал и не мог отрицать необходимости внешней техники. Применительно к системе Станиславского — Вл. И. Немировичем-Данченко дано замечательное определение «внутреннего оправдания» роли, приема, сценического задания. Еще ранее — до Станиславского — «внутреннее оправдание» утвердил на русской сцене Щепкин. Это был принцип, который не стеснял, но освобождал, который давал простор личности актера. Приемы Мочалова были внутренно оправданы в «Гамлете» — и он был могуч и велик. Приемы Живокини были внутренно



Заслуженный артист

А. П. ЛЕНСКИЙ

оправданы его творческим состоянием. Щепкин уловил основу их сценического творчества в моменты их успехов и побед — и сделал ее основой русского театра, создал метод, из него проистекала и свобода, и легкость исполнения, и «кажущаяся простота» и «естественность», которые не совпадали ни с «реализмом», ни с «натурализмом». В дальнейшем принцип Щепкина потребовал в новую эпоху — эпоху Островского — и новых приемов. Щепкин, угадавший принцип, не мог угадать нужных приемов для Островского. Он очистил и смягчил приемы современной ему эпохи, довел их до предельного мастерства и свободы; дальнейшие поколения совершили следующий шаг; Щепкин же остался верен своему театру — театру тридцатых годов — к пьесам Островского он остался глух.

Какими же путями достигал Щепкин своей цели. В своем личном творчестве он доказал легкость и большую техническую изощренность. Он был обделен природою и в росте, и в голосе; но в этой маленькой кубической фигурке душа была пылкая, жаркая! Лицо его способно принимать всякое изменение без помощи посторонних средств; на этом лице, как в зеркале, отражаются все оттенки движений, чувств, страстей и характеров. Маленькие сверкающие глаза его то заблещут радостью, то отуманятся печалью, то засияют приветствием, то выразят такое злое презрение, выскажут такую немую, но понятную угрозу, что холодом обдаст с головы до ног — и ноги прирастают к земле! По открытому челу его то думы роятся толпою, то вдруг никакой Лафатер не отыщет в нем ни малейшей способности думать. Щепкин в высшей степени натурален. Но и Щепкин «отдает иногда дань тяжелому ярму, которое налагал на литературу и искусство ложный классицизм». Многих поражало «мастерство Щепкина играть без слов и изумительный дар говорить лицом, движением руки, взглядом на публику» — это было утончение приемов мелодрамы и водевиля: «в Утешительном («Игроки») это он делал так: после известного завтрака в номере Ихарева с разговором о том, какой необыкновенный сыр ел один из шулеров у знакомого помещика, Михаил Семенович молча обрезал гильотинкою сигару, брал со стола свечу и, подойдя к рампе, обратив лицо к зрителям, принимался закуривать. Нельзя было удержаться не захохотать, взирая на это лицо сквозного мошенника с невиннейшею миною младенца-агнца». Щепкин умело побеждал свои неблагодарные внешние данные, ограничивая излишнюю горячность, суетливость и сентиментальность — за которые упрекал его Гоголь. Таким путем он получил возможность широкого охвата драматических и комедийных ролей, среди которых были и Городничий, и Гарпагон, и Кузовкин

в «Нахлебнике», и мелодраматический матрос. «Малый рост и полнота небольшого корпуса актера, не совсем подходившие к драматическим ролям», исчезали, когда в его интонации слышалось «страдание человека или благородное негодование против несправедливости». В конце концов, Щепкин даже и не стремился к внешнему разнообразию. Со всех сохранившихся портретов смотрит все то же лицо. «Щепкин всегда оставался немного самим собою по внешности, но вы видели вместе с тем верно переданный характер и забывали о том, какой нации и какого слоя общества был этот чудак, выходки которого заставляли вас смеяться до слез». Белинский же считал, что «главный недостаток Щепкина, как артиста, состоит в некотором однообразии». Но мы видели уже, что театр тридцатых годов был вообще глубоко субъективен — способность перевоплощения была сомнительна. Не к «перевоплощению» стремилась и реформа Щепкина.

Он сочетал субъективность творчества с психологической характеристикой образа. Конечно, Щепкин одним из путей конкретизации образа указал психологическое усвоение характера. Его основа — усвоение общей «идеи» образа. «Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств. Естественность и истинное чувство необходимы в искусстве, но поскольку допускает общая идея... Действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными, и действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора». На сцене идея автора должна стать идеей актера; Щепкин неизбежно приходил к праву субъективного толкования роли. Жизнь актера становилась рассказом о «идеях», которые он видел в играемых пьесах. Потому то Щепкин и казался «однообразен» — что его актерское творчество было, по существу, чрезвычайно лично — по терминологии Н. Е. Эфроса — «лирично». Постигнув «идею» — можно было еще раскрыть «нравственный процесс», совершающийся в человеке, диалектику образа, его динамическое зерно; всякий образ был диалектичен, развиваясь по строгим законам психологии. Схватить «идею» образа можно было путем интуитивного постижения роли. Напрасно искать в теории Щепкина рационалистических оправданий. — «Читая роль, всеми силами старайся заставить себя так думать и чувствовать, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять: старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтобы она вошла тебе в плоть и кровь. Достигнешь этого, и у тебя сами родятся и истинные звуки голоса, и верные жесты, а без этого, — как ты ни фокусничай, каких

пружин ни подводи, все будет дело дрянь». «Влезть в кожу действующего лица» еще не означало «перерождения личности самого артиста в личность, артистом изображаемую» — как полагал Кизеветтер. Речь шла о путях интуитивного постижения роли, при которой актер получает готовность творчества. «Анализирующая мысль» подготовляла материал, которым овладеет «художество», — по определению Щепкина — не заслоняя личности актера. Актер — всегда толкователь. А. Григорьев писал о «толкующем комизме» Щепкина.

Щепкин был целомудрен и строг к творчеству. Он указал пути и метод органического творчества. Оно было так сильно — потому что он неустанно изучал «живую книгу» жизни. Он был большим другом Гоголя, которого толкал на драматургическое творчество. За Белинским он смотрел, как «дядька за недорослем». Первоначальное влияние Герцена на Щепкина вне сомнения. Их позднейший разрыв объясняется тем, что, конечно, революционные и социалистические устремления Герцена были чужды Щепкину, который всегда оставался сторонником либерализма и гуманности: трудно было бы ждать от Щепкина согласия с пропагандой «Колокола». Московский литературный кружок «принял его с радостью и вполне оценил его талант, природный ум, любовь к искусству и жажду образования». В день его пятидесятилетия московское общество чествовало этого актера, утвердившего общественную роль русского актера. В речах, произнесенных на юбилее, твердо подчеркнуто историческое значение Щепкина.

Его актерский путь был труден и суров. «Что бы значило искусство, если бы оно доставалось без труда?» Он знал свой «каждодневный урок». Он никогда не покидал однажды сыгранной роли и неустанно возвращался к ней. Так, он работал над Фамусовым, Сквозник-Дмухановским, Мольеровскими ролями — годами. Ежедневно он повторял роль, которую сыграет завтра. Он пробегал мизансцены перед спектаклем. Он «не пренебрегал отделкою сценических положений и разных мелочей, подмеченных в жизни» но помнил, что это было «вспомогательным средством». Театр был для него «святилищем» — он заставлял и других уважать его.

Это чувствовалось и тогда, когда он был на сцене. Гоголь отмечал в Щепкине постепенное появление «высокого спокойствия, которого прежде не было». Он научился «царствовать» в роли там, где прежде «метался». Его глубокий внутренний опыт и вера в глубокое нравственное значение театра ждали соответствующего материала. Он нашел его в Мольере, Грибоедове и Гоголе. Если в водевиле — когда он играл — «веяло степью, све-

жим, здоровым воздухом, с благоуханием полевых цветов и трав, смешанных с запахом дегтя» и его «пропитанный смолою и дегтем наряд гуртовщика-хохла просился на картину», то тем более значительно было глубокое постижение им ролей городничего и Фамусова. Он победил задачи, поставленные автором. Он понял их сценические задания, так как усвоил их «идею». Потому то в городничем он раскрыл «лицемерие и преступность, и загрубелость нравственную, и злость человека, который не прибегая к недозволенным законом пыткам, кормит купцов селедкой». «То был героический, величавый мошенник, одаренный государственной мудростью и удивительною находчивостью»— «гениальный плут, которого дурачил вертопрах, глупый и пустой проезжий». Потому-то в Фамусове он умел примирить барственность, злобу, любовь к дочери, отношение к гостям — «всю многогранность душевных переживаний человека».

Его смерть в 1863 году совершилась в новой исторической и театральной обстановке. О новой эпохе в следующих очерках. Однако, развитие русского театра пошло по принципам, указанным Щепкиным. Уже при его жизни появился ряд актеров, на которых явно влияние Щепкина. Одним из них был — Шумский, другим — Самарин. Их творчество — в центральной своей части — принадлежит другой эпохе. Однако Иван Васильевич Самарин уже в эти годы внес новое в исполнение мелодрамы. Младший участник славы Щепкина и Мочалова — он во многом находился под влиянием своих учителей. В его игре не было уже «манерности» Орловой — «наоборот, так много натуры, так много сценического огня, столько искусства!» Его лицо, манеры и тон умны и благородны. Его манера игры намечала некоторую новую линию московского театра — Самарин был «иностранцем» на московской сцене. Он был проводником той высокой культуры, которую требовал от актера Щепкин.

Щепкин очистил стиль игры тридцатых-сороковых годов. Он утвердил культуру актера и принцип внутренней техники. Новая эпоха нашла его принципу новое применение и новые приемы. Впрочем, их неизбежно требовал и самый принцип — гибкий и свободный.

Н. Л. БРОДСКИЙ

В МАЛОМ ТЕАТРЕ 50—70-х ГОДОВ

Органически развиваясь, последовательно сменяя театральные жанры и приемы игры, переплавливая традицию и новые побеги сценического искусства, Малый театр именно в эти годы окончательно встал под знаменем художественного реализма, развернул все ближайшие средства своего актерского ансамбля, ни до, ни после не имевшего себе равного ни на одной сцене, организующе влиял на русскую драматургию, заставив писателя обрабатывать сценарий применительно к участникам данного спектакля, именно в эти годы организовал ту славную традицию, которая живет по сию пору, питаясь памятью о прошлом — действенном и животворном, — продолжая развивать сценическую теорию и практику гениальных и талантливых артистов 50—70-х годов, некоторые из которых еще живы до сего дня, являясь примером и поучением для новых поколений, бережно хранящих великие заветы театрального мастерства и высокого представления об общественном значении театра.

Не сразу водворилась в Малом театре та сценическая правда, простота и естественность, что поражала вдумчивых современников, знатоков европейской сцены, страстных почитателей русской «натуральной» школы; медленно сползали лоскутья обветшалой старины, питаемой иноземным репертуаром; штамп казенной канцелярии императорского Петербурга мешал итти в ногу с современными течениями русской литературы, задерживая появление новой драматургии, суживая социальную тематику репертуара, но неизбежное движение к поэтической правде, выдвинувшее нашу беллетристику 60-х годов, углубление общественной дифференциации в связи с так называемой «эпохой великих реформ» привело к расширенному пониманию щепкинских приемов игры, национализировало и демократизировало репертуарную драматургию, раскрыло социальную значимость театра, могущего быть проводником идейных настроений, господствующих в той или иной общественной группе. Французская мелодрама, водевиль, бытовая комедия, оригинальная драма и европейский классический репертуар упорно боролись между собой на сцене

Малого театра — сильная вначале мелодрама почти совсем отмерла к середине 60-х годов, передав отдельные сценические эффекты русским драматургам, все более и более снижавшим содержание своих пьес до уровня тем простой обыденщины; водевиль, продолжавший обрамлять начало и конец представления, стал утрачивать одну из характернейших своих особенностей — куплетную форму, и в конце 60-х годов преобразовался в более сложную оперетку французской и немецкой марки, исчезнувшую к концу 70-х годов; бытовая драма вытеснила все эти жанры, разделяя свой успех с ростом классических пьес Шекспира, Мольера, Бомарше, Шиллера, Лопе-де-Вега и Кальдерона. Всматриваясь в репертуар Малого театра, наглядно видишь, как постепенно сходили на нет прославленные парижские пьесы, усердно переводимые Тарновским и Родиславским — «Луиза де Линьероль» (10 сент. 1853), «Нищая» (14 окт. 1855), «Детский доктор» (22 янв 1857), «Материнская любовь» (5 февр. 1857), «Герцогиня де Шеврез» (17 окт. 1858), «Жермень» (17 ноября 1858), «Розовый павильон» (26 окт. 1859), «Мраморные красавицы» (24 ноября 1861), «Парижский ветошник» (5 ноября 1862) и т. п. Уже в № 1 театрального листка «Антракт» 1864 г. постоянный обозреватель московского театра А. Н. Баженов, констатировал естественную смерть на русской сцене французской мелодрамы, потерявшей свое обаяние в глазах нового зрителя, потребовавшего иного содержания, более соответственного его пониманию о жизни с ее волнующими заботами и тревогами: «барометр нашей сцены поднимается, хоть и не близок еще, кажется, к тому, чтобы остановиться на — ясно (писал московский театральный критик). Школа актеров-рутинеров, школа традиции, хождения на ходулях и сценической ломки готова отойти с миром в вечность, в лице немногих последних представителей своих там и сям допевает лебединую песню. На смену ей явилась школа актеров-воспроизводителей, толкователей истинной жизни, блюстителей на сцене жизненной простоты и правды. Имена Щепкина, Садовского, Васильева, Мартынова—прекрасное ручательство за то даже, что драматическое искусство уже перешло рубикон; но драматическая литература еще только переходит его. Репертуар последнего времени приводит к утешительному убеждению, что наконец-то театральная публика наша сделалась разборчивее, требовательнее и определительнее высказывается в пользу пьес оригинальных, с другой стороны, артисты, авторы и переводчики, кажется поняли публику. Пора!.. А между тем — больно вспомнить! — не дальше, как года три тому назад, на этой самой сцене, в лучшее время сезона, только и давались что злокачественнейшие сказки, прикрытые названием мелодрам.

И публика рвалась в театр, в зале негде было яблоку упасть, барышники чуть что не ночевали у театральных дверей и строили дома, благословляя благодетелей — переводчиков. Дело прошлое, мы сами не один рубль снесли в театральную кассу и не раз с большим трудом доставали билеты,



А. П. Ленский — 1888

чтобы быть в театре и любоваться... не теми, конечно, ужасами, которые происходили на сцене, а тем зрелищем, которое представляла публика. Зрелище было, действительно, любопытное!

Зала Малого театра превращалась в большую детскую, в которой во всеуслышание рассказывалась пустейшая, битком набитая невозможностями,

сказка! Чуть бывало дело доходит до какой-нибудь несодеянности, подчеркнутой в тексте переводчиком, г. Эрлангер становится перед пюпитром, поднимает свой капельмейстерский жезл, оркестр играет tremolo, дрожащие звуки котораго сливаются в один общий гул с рокотанием театральнаго грома, на большой люстре опускаются стаканчики (тогда еще газоваго освещения не было), свет лампы также опускается, сцена и зала меркнут, несодеянность совершается, наконец и в зале раздаются всхлипывания, дамские платки смачиваются слезами, руки начинают биться, ладони отхлопываются до мозолей, от избытка чувств уста выкрикивают громчайшее браво и чуть ли даже не bis. А чего не наслушаешься бывало при выходе! Одна дама, с красными от слез глазами, дает слово не смотреть больше «Розового павильона», потому что, по ее словам, она перечувствовала в один вечер так много и так сильно, что боится безвременно поседеть; другая дарит очаровательного извозчика в козьей шкурке названием душки за то, что он не дал утонуть героине мелодрамы... Все это происходит года два-три тому назад — и как много воды утекло с того времени!

Теперь о подобных прелестях нет уже и помину. Правда, еще прошлого года мы смотрели в Малом театре пресловутого «Парижского ветошника», но это была уже последняя туча рассеянной бури... Что находим мы во французской современной мелодраме? Бессмысленное сцепление, между самых невероятных эффектов... Жаки, Клоды, Эверары, Капралы Симоны, Марки, бродяги и прочая мелодраматическая сволочь — бог знает, что такое; к какому времени, к какой нации ни приурочьте их, везде и всегда они будут куклами самой топорной работы. Оторванные от почвы, они требуют для себя гвоздя, к которому можно было бы прикрепить их, чтобы удобнее дергать снизу веревками их пришпиленные к туловищу руки, ноги и голову. Понятно, что пьесы с героями такого свойства заслоняли от нас не только нашу общественную жизнь, но и жизнь вообще; мы должны радоваться, что покончили с ними»..

В том же 1864 году, характеризуя впечатления публики на бенефисном спектакле Никулиной-Косицкой — 28 сентября шла переведенная с французского мелодрама Ворожея (с прологом в 5 действиях) — А. Баженов не без удивления отметил, что публика совершенно спокойно реагировала на всяческие ужасы, которыми начинена была пьеса: не успело пройти 10—15 минут, как уже две смерти и похищение ребенка — и что же? — Все спокойно, глаза у всех, даже, и у дам зрительниц, сухи, щеки не обтираются платками, не слышно ни всхлипываний, ни сморканья... Мать укра-

денного ребенка обращается в волчицу, она рвет и мечет, ворожит, врывается в дома, бросается в кареты, кусается и царапается; а в публике прежнее спокойствие. Похлопают, похлопают и опять ничего, и опять ни страха, ни трепета, ни слезы, ни вздоха. Самые остроумные вещи проходят как бы



А. П. Ленский Петруччио
«Укрощение строптивой» — Шекспира

незамеченными и не получают осязательного одобрения «(Антракт», 1 окт. 1864). Изменение психологии зрителя, вызванное общелитературным движением к реализму и наростанием общественных интересов, привело к победоносному шествию драматургов-бытовиков, спешивших схватить мелочи жизни,

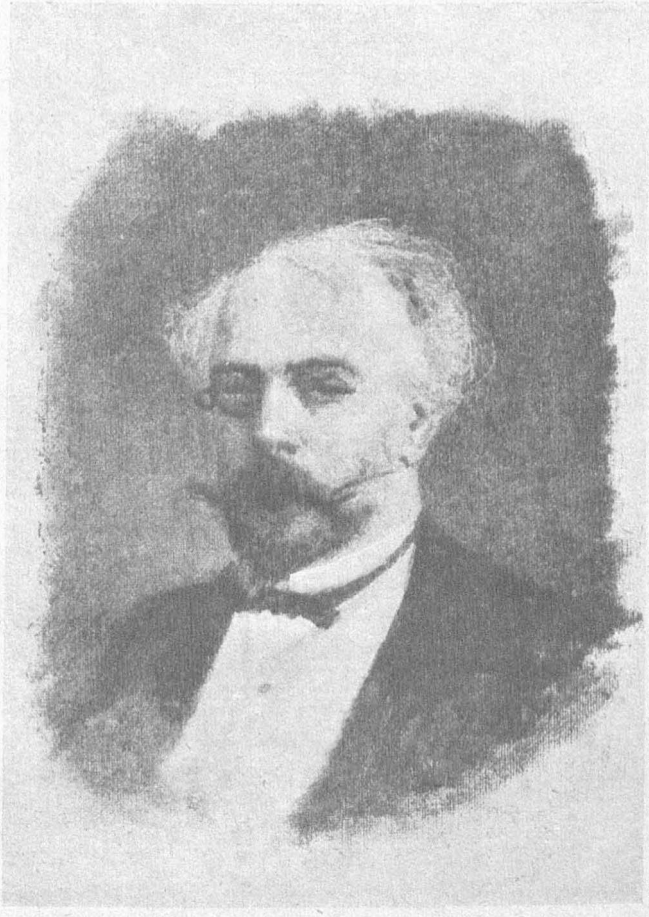
сфотографировать тему сегодняшнего дня, пытавшихся заменить незатейливый перечень сюжетов обыденной жизни в водевиле Ленского, Кони, Григорьева усложненным рисунком с явственными откликами злобы дня, обличением дореформенного прошлого, сатирическими выпадами против отживающего чиновничьего мира, прозрачными намеками на желаемое настоящее, иногда с большими психологическими задачами, с экскурсами в далекое прошлое, с резкой постановкой тем семейной драмы, социальной трагедии. Пьесы прежнего времени — «Горе от ума», «Ревизор», «Игроки», «Женитьба» и др. — тонули в море нового репертуара: одновременно с Островским и даже ранее его выступила целая плеяда авторов-драматургов, разрабатывавших местное бытовое.

Среди них И. С. Тургенев (1851 «Провинциалка»), М. Владыкин, А. Потехин, впервые давшие свои пьесы Малому театру в 1854 году; С. Турбин, А. Сухово-Кобылин (с 1855 г.), В. Сологуб (с 1856 г.), А. Ф. Писемский (с 1857 г.), С. Соловьев (с 1858 г.), И. Чернышев (с 1859 г.), Н. Потехин (с 1861 г.), П. Боборыкин (с 1861 г.), В. Дьяченко и А. Плещеев (с 1862 г.), А. Погосский (с 1862 г.), В. Острогорский (1863), Ф. Устрялов (с 1863 г.), А. Пальм (с 1864 г.), А. Соколов (с 1862 г.), Н. Лейкин и Н. Чаев (с 1864 г.), И. Манн (с 1865 г.), В. Крылов (с 1865 г.), Стебницкий (Лесков), давший в 1868 г. «Расточителя», Н. Чернявский («Гражданский брак» 1867). А. Толстой (с 1868) Д. Аверкиев (с 1869), Д. Минаев, П. Штеллер (с 1871 г.), Антропов («Блуждающие огни» 1873), — вот далеко не полный список авторов пьес, шедших на сцене Малого театра 50—70 годов. В этом списке помечены преимущественно те драматурги, пьесы которых были репертуарными, притягивавшими внимание зрителей.

Масса однодневная быстро забывалась, но все эти мимолетные пьески претендовали быть оригинальными, не сколками с иноземного театра.

Публика требовала только русского содержания: общественное возбуждение эпохи 60-х годов, когда стояли на очереди первостепенной важности вопросы, разрешение которых не могло найти поддержки и указаний в материалах европейской жизни, когда собственная мысль и только одна она была в состоянии уврачевать раны, нанесенные Крымской кампанией, когда в центре раздумий стал крестьянский вопрос, когда реформационные замыслы встретили глухое противодействие старого мира и общество быстро стало перестраиваться, разделяясь на консерваторов и либералов, постепеновцев и радикалов, когда шумной улицей ворвалась в общественную и литературную жизнь разночинная интеллигенция, резко отрицавшая все устои «темного царства»

и рвавшаяся к битвам с сильным, сохраняющим командные высоты врагом, когда лирика зарыдала о народном горе, в романах и повестях потянулись длинной вереницей живые лица подлинной жизни с ее тенями и чуть мерцающим светом, с героями и героинями всех классов от дворянского гнезда



А. П. Ленский Пропорьев
«Цепи» — А. И. Южина
Рис. А. П. Ленский

до городской бедноты, от сиятельных вельмож до замученного мужика, когда журналистика то жалила, то бичевала сгнивающий дореформенный фасад николаевской Руси, то смело указывала пути грядущего, бросая в статьях «Современника» и «Русского Слова» зажигательные снаряды, бившие направо и налево во имя эмансипированной личности и освобожденного от социаль-

ных противоречий общества, — идейное движение должно было захлестнуть театр, он не мог не отозваться на это брожение и силами драматургов, вдруг явившихся в таком количестве, какого не знала сцена 30 — 40-х годов, ответил потребности зрителя разрядить в театральном зрелище его оппозиционные настроения и зарядиться симпатическим сопереживанием или враждебным чувством по адресу идей и деятелей современной жизни. На страже стоявшая цензура вырывала из репертуара многие суггестивные пьесы: так, «Доходное место», объявленное на афише 1857 г., снято было по распоряжению министра двора и появилось на сцене только 14 октября 1863 года, когда тирады Жадова уже потеряли былую остроту; «Горькая судьбина», запрещенная в 1859 году, в эпоху обостренного интереса к крестьянскому вопросу, увидела сцену лишь 18 ноября 1863 года, когда конфликт крепостного мужика и барина не имел уже прежней актуальности; в 1871 году не появилась на сцене комедия Дьяченко «Новый суд», рисовавшая типы пореформенных слуг Фемиды; пьеса Салтыкова «Утро Хрептюшина» вместо 1857 года попала на сцену только в 1868 году (24 апреля); «Дело» Сухово-Кобылина, где, по словам цензора 1863 года, «недальновидность и непонимание своих обязанностей в лицах высшего управления, подкупность чиновников... несовершенство наших законов (сравниваемых в пьесе с канканами), полная безответственность судей за мнения и решения, — все это представляет крайне грустную картину и должно произвести на зрителя самое тяжелое впечатление», пьеса была запрещена и при вторичном рассмотрении в 1876 году; также не повезло Писемскому с его «Подкопами» (1872), которому министр посоветовал «спустить действующих лиц пониже, т.-е. директоров и товарищей министров оставить в покое», а начальник главного управления по делам печати Лонгинов на безнадежный вопрос, о чем же писать, ответил: «лучше вовсе не писать»; пострадал Потехин, едко обрисовавший провинциальную администрацию в комедии «Вакантное место» (1869); затерялись в цензурных архивах многие пьесы, затрагивавшие боевые вопросы, волновавшие общественную мысль того времени — женский вопрос (комедия Филиппова «Племянницы», драма Львовой «Художник», Н. Якунина «Свадебное семейство», судебный («С петлей на шее» Мануйлова, «Суд присяжных» Соловьева), религиозный вопросы (комедия Е. Соловьева «Свет и тени» была запрещена за «смелость» проповеди вреда преподавания закона божьего в народных школах) и пр. Бывали случаи, что пьеса, с успехом шедшая, неожиданно выбывала из репертуара: так было с комедией А. Потехина «Отрезанный ломоть», прекратившей свое сценическое бытие после пятнадцати предста-

влений (впервые была поставлена в Малом театре 8 октября 1865 г.), так как московские дворяне-помещики сочли себя оскорбленными изображением самодура - помещика (Михайло Иванович Хазиперов), «непризнающего и неподчиняющегося рациональной и благодетельной реформе, освободившей крестьян от рабской зависимости».

Нередко авторы, желая спасти пьесу, «вынуждены были ослаблять ударные темы и сюжеты: «Большие хоромы» Боборыкина, запрещенные в 1861 году под заглавием «Старое зло» за развертывание темы в семье графа Пашкина, были поставлены 8 января 1865 года с перенесением действия в обыкновенное дворянское семейство; радикальные тирады о женском труде, рассказ о побоях мальчика в частном училище исчезли из текста комедии Минаева «Либерал» при постановке на сцену; в урезанном виде против первоначального текста предстала пьеса Чернявского «Гражданский брак»; много «непозволительных сцен» изъято было Писемским из комедии «Просвещенное время». Но все эти цензурные мероприятия не могли устранить основного явления — роста оригинальной драматургии, насыщения ее откликами на современную жизнь, превращения сцены в арену столкновения лиц, близких к зрительной массе, в место встречи и борьбы носителей тех идеологий, что волновали сегодня каждого из сидящих в партере или в разгоряченной атмосфере райка.

Своеобразие театральной жизни 50—60-х годов сравнительно с предшествующей эпохой и заключалось в победе бытового репертуара. Театральные обозреватели этой поры единогласно свидетельствуют, что «переводы и переделки почти совсем исчезли с театрального репертуара. Значит (делает заключение критик «Русской сцены» 1864 т. I) в публике пробудилась потребность видеть на сцене свое: «родные картины, знакомые образы, близкие сердцу ее интересы». Критик «Зари» 1871 № 1 («Театральные заметки»), объясняя успех одной комедии, видит причину этого успеха в «современной жилке, заключающейся в произведениях такого рода: в них хотя смутно, но выражается общественная жизнь, хотя слабо, но звучат современные мотивы». В 1864 году А. Баженов со всей определенностью подчеркнул, что «в течение двух последних театральных сезонов в московском театре господствовала и невольно бросалась в глаза мания на оригинальные пьесы, мания, дошедшая скоро до крайности, почти до смешного. Пьеса, написанная по-русски, русским автором, хотя бы действие ее происходило где-нибудь в Гейдельберге, хотя бы действующие лица ее были русскими только по именам, ставилась на сцену и возбуждала к себе особенное вни-

мание артистов потому только, что имела счастье чествоваться оригинальною пьесою» («Антракт» 1864, 17 сентября). Для иллюстрации нелишне привести список пьес, впервые поставленных в 1863 году:

«Не первый и не последний». Ком. 5 д. В. Дьяченко.	Января	7
«За чем пойдешь, то и найдешь». (Женитьба Бальзаминова). Картины моск. жизни. 3 д. А. Н. Островского	»	14
«Слово и дело». Ком. 5 д. Ф. Н. Устрялова	»	14
«Грех да беда на кого ни живет». Др. 4 д. А. Островского . . .	»	21
«Билет на лотерею». Шутка-водевиль 1 д. Похвиснева	»	21
«Зачастую». Ком. 5 д. И. Чернышева.	»	28
«За двумя зайцами погонишься — ни одного не поймаешь». Ком. 3 д. С. Н. Вечеслова.	»	28
«Лакейская». Сцены Н. В. Гоголя	»	28
«Мастеровой». Драма из народного быта. 5 д. Е. Прохорова . .	Мая	22
«Липочка». Ком. 3 д. с прологом. В. Острогорского	Августа	23
«Бедная племянница». Ком. 2 д. И. Л. Г.	»	26
«Братья». Драм. сцены. 3 картины. А. Н. Плещеева	Сентября	3
«Не хуже других». Драма 3 д. 6 к. Г. Михайлова	»	13
«Кто виноват?» Драма 5 д. 7 к. С. Соловьева	»	18
«Друзья-приятели». Ком. 4 д. перед. на рус. нравы. Г. Кугушева	»	27
«Тяжелые дни». Сцены из моск. жизни 3 д. А. Н. Островского .	Октября	2
«8 и 8». Шутка. 2 к. Н. Ермолова	»	2
«Чужая тайна». Ком. 3 д. 4 к. А. Н. Плещеева	»	8
«Доходное место». Ком. 5 д. А. Н. Островского.	»	14
«Воспитанница». Ком. 4 д. А. Н. Островского	»	21
«Провинциальный Дон-Жуан». Ком. 4 д. с эпилогом.	»	28
«Женские слезы». Вод. 1 д. пер. М. Федорова и П. Ховена. . .	»	28
«Утро делового человека». Сцены Н. В. Гоголя	»	28
«Лиза Фомина». Др. 4 д. 5 к. М. Ф. Каменской	Ноября	4
«Горькая судьбина». Др. 4 д. А. Ф. Писемского	»	18
«Безденежье». Сцены из петерб. жизни. И. С. Тургенева	»	18
«Было да прошло». Ком. 4 д. 5 к. (сюжет заимствован с нем.) .	Декабря	11
«Что часто бывает». Сцены 2 д. А. Н. Плещеева	»	11
«Неровня». Ком. 5 д. В. Дьяченко	»	20

Если в 1853 году — год сценического крещения Островского в Малом театре — преобладали водевили, одноактные пьесы и переделки К. Тарновского, П. Федорова; если в 1858 году на одну комедию Островского («Не сошлись характерами») приходилось четырнадцать больших драм французского репертуара (Деннери, Понсара, Буржуа, Мельвиля, О. Фелье и др.), то в 1861 году среди пьес Н. Потехина («Быль молодцу не укор» 15 дек.,

«Дока на доку нашел» 13 февр.), А. Потехина («Новейший оракул» 27 окт.), Г. Владыкина («Омут» 3 ноября), П. Боборыкина («Однодворец» 1 декабря), Островского («Свои люди, сочтемся», «Свои собаки грызутся — чужая не приставай») и др. Русских пьес насчитывалось иноземного происхождения



А. П. Ленский Столбцов
«Новое Дело» — Потапенко

Рис. А. П. Ленского

всего только пять драм, в след. сезоне — две. В этом соотношении с явным преобладанием «оригинальных» пьес прошли все последующие года. Вытеснение репертуара современного французского производства (за вычетом комедий Скриба, Сарду, А. Дюма, ставившихся в 60 — 70-х годах), обусловленное расширением литературно-общественного кругозора и требовательным движением самой сцены к углубленному психологизму актерской

игры, вызвало к жизни классические драмы и комедии тех драматургов, которые некогда в глазах московской труппы были единственными мастерами высокого патетизма и впоследствии стали забываться ради эффектных сцен мелодрамы. Обилье оригинальных пьес — фактор положительный в смысле пробуждения деятельности русских драматургов — одновременно поставило на очередь вопрос о недостаточной качественности их: связанность писателей ограниченным кругом тем объединяла сценические силы, вынужденные играть во многих пьесах одно и то же типовое лицо. Вот почему вместе с серьезным голосом критики в защиту репертуара классических пьес сами актеры стали выбирать для своих бенефисов Шекспира, Мольера, Бомарше, Кальдерона, не забывая при этом Фонвизина, Грибоедова и Гоголя.

В осеннем сезоне 1866 года на 33 спектакля насчитывалось 16 с классическими пьесами, — при этом из 26 спектаклей в октябре 15 включало в себе пьесы Мольера (7 раз), Кальдерона (2), Шекспира (1), Фонвизина (3 раза), Гоголя (2 раза). В 1867 году в течение сезона (с половины августа) на 150 приблизительно спектаклей 86 пало на 17 классических пьес (в том числе комедии Фонвизина, Грибоедова и Гоголя). Если в 1864 году не было ни одной новой постановки европейской драматургии, то в след. году встречаем четыре — «Все хорошо, что хорошо кончается» (12 ноября), «Много шуму из ничего» (15 окт.), «Укрощение строптивой» Шекспира, (29 янв). «Замужество — лучший доктор» Мольера (3 дек.), в 1866 году впервые были поставлены три драмы Кальдерона («Ересь в Англии» 4 ноября, «Саломейский Алькад» 16 дек., «Сам у себя под стражей» (28 окт.), одна комедия Мольера — «Школа мужей» 11 ноября («Проделки Скапена» были возобновлены в том же году); в 1868 году вновь были поставлены «Разбойники» Шиллера (23 августа) и «Свадьба Фигаро» Бомарше (11 сент.); в 1870 году, 30 янв., на сцене театра появилась «Эмилия Галлоти» Лессинга — день первого озарения лучистой славой, гениальной М. Н. Ермоловой, нашедшей себя через несколько лет в трагическом пафосе Лопе-де-Вега — «Овечий источник» 7 марта 1876 года.

Одновременно с прочным утверждением в театре драмы высокого стиля начали проникать, найдя подходящую почву как в старом актерском составе, издавна привыкшем к водевилю с пением и к легкому комедийному жанру, так и в публике нового буржуазного типа, быстро нароставшего в усиленно капитализировавшейся стране, искавшего игривых сюжетов и смеявшегося над осмеянными в самой жизни ситуациями, стали появляться комические оперетты: кажется, в 1866 году в первый раз на сцене Малого театра раз-

далась музыка А. Адама в трехактном «Глухом» (перевод Н. Куликова); в след. году были поставлены уже четыре оперетты — «Болтуны» (20 янв.), «Званый вечер с итальянцами» музыка Оффенбаха, «Шалуны» муз. Зуппе, «Нюренбергская кукла» (6 сент.) муз. Адама; в 1871 г. — три («Легкая кавалерия» муз. Зуппе, 19 ноября, «Остров Тюлипатан» муз. Оффенбаха, 14 янв., «Свадьба при фонарях» муз. Оффенбаха, 5 ноября), — но уже в 1875 году не было ни одной новой опереточной постановки: Оффенбаху и Лекоку не нашлось в дальнейшем места в театре, где новые актерские силы, тяготевшие к трагедийному и комически-бытовому, прикрепленному к местным своим формам жизни, были не в состоянии петь и плясать...

Театральный критик «Зари» (1871 № 1), определяя типичные вкусы зрителя своего времени, видел в обществе запрос на общественную комедию, писал, что публика «жаждет поучений, живого слова, протеста». Оставляя в стороне идеологические сокровища в репертуаре русских и иностранных классиков, вскроем тематику тех пьес, которые придали характерное лицо театральной сцене 50—70 годов, ответили зову театральной публики, нашли воплощение в многочисленной труппе Малого театра.

Поддержанные еще гоголевской традицией, подталкиваемые обличительной беллетристикой, в эпоху начавшегося надлома старого порядка, драматурги вывели на сцену чиновника, осужденного за главный грех его души — взяточничество. Устами Надимова в одноактной комедии В. А. Сологуба «Чиновник» (27 июля 1856) сцена громила застарелую язву дореформенного быта; молодой человек, приехавший в имение молодой вдовы графини *** для разбора тяжбы между нею и мелкопоместным сутягой Дробинкиным, разразился тирадой против последнего, вступившего в сделку с отставным полковником, когда ему предложена была «благодарность»: надо «стереть пятно, наложенное на нас веками. Надо вникнуть в самих себя, надо исправиться, надо крикнуть на всю Россию, что пришла пора, и действительно, она пришла — искоренить зло с корнями»... Добродетельный Надимов награжден любовью графини, оказавшейся институтской подругой его сестры и зачитывавшейся его письмами из Италии, Египта; посрамил своих противников, откупился деньгами от претендента на руку графини Мисхорина, а главные своими репликами покорил сердца зрителей, жадно внимавших его рассуждениям о том, что «каждый честный человек уже оттеняет собой взяточника», что «тот, кто служит по совести, уже вознагражден сознанием — что он искореняет старинный разврат» и проч. Эта пьеса повела за собой ряд других с тем же обличительным тоном:

«Мишура» А. Потехина (12 ноября 1862) вводит в чиновничий мир, рисуя и старых взяточников вроде секретаря губернского правления Побединского, секретаря градской думы Зайчикова, станового пристава Пурпурова, и новейшей формации «честного», но бессердечно сгубившего Дашеньку петербургского чиновника Пустозерова, и молодого канцеляриста, разоблачающего «возмутительную ложь и неправду», «один эгоизм и ни малейшей снисходительности» в новых администраторах. Стержнем драмы был канонический сюжет о девушке, в которую безнадежно был влюблен бедный чиновник и которая отдалась его начальнику, бросившему ее, когда надо было спасать свое положение в свете. «Доходное место» (1863, окт. 14) било сильнее по тому же чиновничьему миру, нашедшему отражение также в пьесе Владыкина «Омут» (3 ноября 1861), где действие сосредоточено па перипетиях борьбы за деньги в семье нажившегося взяточника Чемерицына; в комедии И. Манна «Паутина» (17 дек. 1865), рисующей взаимоотношения разных «начальствующих лиц», крах двух из них — Рогачева и Лемтюгина, признающего, что на службу уже нельзя поступить при новых порядках: «время-то наше прошло. Мы с вами уж давно в лом предназначены. Порядки теперь не те. Везде разные контроли, да отчетности, да гласности, да пользы общественные... да какое-то тонкое обращение... и не поймешь... а ведь наша служба была так сказать более семейное дело... паутинку-то раскинуть трудно, потому что темных уголков меньше стало... свету везде больше пустили».

Одновременно с чиновником на сцене показался купец, изображавшийся не одним Островским: М. Владыкин дал две пьесы «Образованность» (16 ноября 1854) и «Купец лабазник» (15 сент. 1865) с типичными фигурами Прохора Кондратьича, полагающего, что вывел в образованные люди своего сына, облекши его во фрак, чуть не погубившего дочь, полюбившую против воли отца; Терентия Савича Голяшкина, обманувшего приданым чиновника Скакунова, женившегося на его дочери из-за расчета, но по-хлестаковски налгавшего о своем несуществующем имении в Саратовской губ. Обе пьесы сделаны под сильным влиянием Гоголя и Островского, что явственно обнаруживается во многих ситуациях, в языке, в характеристике персонажей. В 1859 году, 27 апреля, И. Чернышев впервые выступил на московской сцене с драмой «Не в деньгах счастье» с купцом Боярышниковым, надувшим приятеля Щукина и тестя Колесникова, но под конец жизни после семейных неудач и пробудившейся совести вернувшего долг и признавшего своей дочерью некогда прижитую от любившей его бедной

немки Машеньку Коллин. В 1864 году шла пьеса из купеческой жизни Н. Лейкина, «Рукобитие»; 29 ноября 1868 г. «Самодур» Горбунова, в 1871 г.



А. П. Ленский Фамусов
«Горе от ума» — А. С. Грибоедова

Рис. А. П. Ленского.

«Сватовство майора» А. П.; в 1868 г., 20 декабря, Стебницкий показал своего «Расточителя» — большую картину купеческих нравов, многообразие представителей этого сословия (любопытен Князев, предшественник Ф. П. Карамазова), действующего уже в качестве социальной силы, держащей в своих ру-

ках всю округу. Несколько позже в связи с глубокими изменениями в хозяйственной жизни России на сцене появился ряд пьес из жизни финансовой буржуазии разных сословных групп: вслед за комедией Манна «Общее благо» (22 дек. 1869), где объединились землевладельцы, капиталисты, разбогатевший подрядчик Шелемишев для обделывания темных делишек насчет казны, прикрывая разуваевские аппетиты модными тирадами «труд есть сила», «общественная польза», вслед за этой пьесой одна за другой появились драмы А. Ф. Писемского «Ваал» (15 ноября 1873), «Просвещенное время» (30 янв. 1875), «Финансовый гений» (30 янв. 1876 г.). Здесь подрядчик Живодеров; отставной генерал, алчущий обогащения; акционерные деятели, биржевики, ростовщики, подкупная пресса, восхваляющая сына простого целовальника Сосипатова, получившего степень магистра технологии и ставшего «русским Лессепсом», гордящегося тем, что он «первый двинул в русской жизни спекулятивный дух»; целый акт во второй пьесе посвящен заседанию акционерного общества, «по выщипке руна из овец» под председательством отставного корнета, шулера Дарьялова при участии киргизского муллы, армянина, татарина — владельца мыльного завода и молчаливых статистов, за сто рублей готовых поддержать любое предложение «великого афериста и плута» директора компании; в этом мире наживы и обмана, в увеселительных садах, среди кокоток, купли-продажи, драматург то и дело бросает афоризмы — «нынче только тем людям и житье, которые любят лазить в чужие карманы и не пускать никого в свой», «нынче слава-то от героев к купцам перешла», кончает одну из драм выразительным обращением к «кровожадному богу Ваалу», которому «скоро все поклонятся в этот век без идеалов, без чаяний и надежд, век медных рублей и фальшивых бумаг». Под знаком этой философии — «деньги нынче все значат» — сталкиваются персонажи Писемского, обманывая друг друга, продавая честь и свободу. Необходимо отметить, что мир темных авантюристов, любителей легкой наживы вообще был излюбленным жанром нашей драматургии, еще в 1885 году, 28 ноября, на сцене Малого театра развернул красочное содержание своих героев А. Сухово-Кобылин в «Свадьбе Кречинского»; в 1861 году А. Потехин в пьесе «Новейший оракул» (27 окт.) показал подобную же фигуру, но в другом одеянии, в образе магнетизера Зильбербаха, воспользовавшегося слабостью 50-летней Куропаткиной и продавшего ее имение, прикарманив деньги и разорив суеверную и влюбчивую помещицу; в 1862 году В. Дьяченко в пьесе «Жертва за жертву» (15 января) представил некоего Бочарова, шулера, укравшего деньги у Али-

сова, якобы его товарища по школе, не унывающего на каторге и шутливо пикирующегося с пересыльными арестантами, и в 1868 г. в драме «Московские коршуны» (6 мая) набросавшего среди всяческих «темных личностей» новую копию Кречинского в лице Паншинского, обобравшего с помощью перезрелой экономки ростовщика Арханова и вовлекшего в азартную игру слабохарактерного Гарина, бросившего семью и едва не погибшего из-за него. Своеобразный облик шантажиста, готового за деньги на все (он похищает сына у разъехавшейся с ним богатой жены, чтоб заставить ее вернуться к себе для улучшения пошатнувшегося материального положения), сыплющего разные bons mots, изобразил Д. Минаев в комедии «Либерал» (14 октября 1871 г.) в лице Ростовского.

Обильно разработана была русскими драматургами тема барина и мужика крепостной поры и пореформенного периода, история взаимоотношений усадьбы и деревни. Начавшись тенденциозным освещением, нарочитым подчеркиванием антитезы между детищами дворянских гнезд и выходцами из угнетенного класса, эта тема временами углублялась до значительной социальной выразительности и художественной правды. Особенно выделились в ее разработке А. Потехин, П. Боборыкин, А. Писемский, И. Чернышов. Первый из этих драматургов во всех трех пьесах — «Суд людской — не божий» (29 ноября 1854), «Чужое добро впрок не идет» (29 декабря 1857), «Шуба овечья — душа человечья» (5 ноября 1865) — утверждал ценные залежи нравственных богатств в мужике, народном быту и бессердечие, пустоту помещичьей дворянской жизни. Крепость семейного начала, разлагающегося под влиянием дурных влияний барской усадьбы, торжествует во второй пьесе, наглядно также рисующей губительный вред городской культуры на патриархальные нравы крестьянской жизни — широкая натура Михайлы, рвущегося к самостоятельной жизни, мечтающего с помощью присвоенных чужих денег, оброненных на постоялом дворе проезжими купцами, зажить по городскому, едва не погибла в соблазнах, шедших от барского камердинера Леонида, за 10000 р. обещавшего познакомить Михайлу с столичными удовольствиями, но спасенная символом чуткой народной совести, благолепным братом Алексеем от страшного преступления (Михайла крался убить отца, отобравшего у сына найденные деньги), вновь обрела крепкую силу и привязанность к семейным устоям. Покорность родительской воле, жажду замолить грех крестьянской девушки Матрены, полюбившей Ивана против воли отца, страстное желание «сложить за матушку-Россию свою голову» этого Ивана, не видящего иного исхода после неудачной любви, — ри-

сует первая пьеса, заканчивающаяся чувствительным признанием помещика Скрипунова, узнавшего историю крестьянской любви: «трогательная история! Именно наши крестьяне (делает в воздухе неопределенное движение рукою)... Удивительный народ!.. С душой!..» Слащавость в изображении этой «души», зарисовка пейзанских персонажей пропадала на сцене в реалистической игре актеров, а для современной публики заменялась созвучностью с гражданской экзальтацией, столь характерной для людей, ожидавших с нетерпением ликвидации крепостного ярма. Драматическая коллизия крестьянки, получившей воспитание и образование наравне с помещичьей дочкой и ставшей гувернанткой в одной дворянской семье, выкупившей за 2 тысячи рублей брата и терпящей гонения от помещицы, которая собирается обратить ее в горничную, если она не выйдет замуж за нелюбимого ею чиновника, и спасение этой Анны Ивановны добронравным помещиком Радугиным, который женится на ней, составляет тему третьей драмы Потехина, кончающейся сентиментальной тирадой: «как бы побольше было этих людей на белом свете!.. Вот барин, так барин!» (слова Зосимы, брата Анны Ивановны). Иной разрез теме о барине и мужике давала драма Писемского «Горькая судьбина», впервые поставленная в Малом театре 18 ноября 1863 года. Здесь не было деления героев по принципу — хороший мужичек и плохой барин; свет и тени легли ровно; все были хорошими людьми, но вышла трагедия, разбившая три жизни — «своебышного» мужика Анания, его жены Лизаветы, полюбившей помещика Чеглова, и этого владельца крепостных душ, не знавшего что делать с своей жизнь, раз Лизавета должна быть под началом Анания. Пьеса Писемского была чуть не первой русской социальной трагедией, так как она сложилась не из столкновения личных качеств ее участников, не на почве сложной душевной жизни, борьбы одной воли с другой, а на почве жизненного уклада, бытовых форм, обезличивших и загубивших несколько человеческих существований. Резко чертилась та же тема о крепостном праве в другой драме Писемского «Самоуправцы» (1866). Еще до 1861 года, в момент разгоряченного ожидания воли, на сцене вскрывался ужас в семье деспота-помещика, загубившего и искалечившего жизнь своих детей, на смертном одре признававшихся отцу, что им не доставало «свободы, свободы» («Отец семейства» И. Чернышова, 29 апреля 1860). Зритель, насыщенный интересами своего времени, вкладывал определенное содержание в слова этого «примерного отца» (Трубона-Разладона): «теперь летнее время — встал часа в 4, и в поле! Надо всем свое око! У меня уж мужик не заленится, сам не лежу на боку — и

ему не дам поблажки!..» Четко набросана была П. Боборыкиным картина развращенного помещичьего быта и честного мелкопоместного из однодворцев, разоблачающего помещика Скалова, когда тот пытался женить глуповатого сына однодворца Пузовка на своей любовнице, гувернантке 17-летней



Ф. П. Горев — 1880

дочери, Матильде, смело бросающего при всем обществе во время помолвки гордые слова «будет терпеть, довольно по холопски молчать... ну вяжите меня, бейте за то, что я против вашей милости пошел... у вас все есть, и вотчина, и угодья разные, и полюбовницы... а у меня один был сын, так и того сманили, отняли»... («Однодворец» 1 декабря 1861). Тому же писа-

телю принадлежит драма «Большие хоромы» (8 янв. 1865), с интересными персонажами — «крепостная интеллигенция» в лице артистов крепостного театра Груши, любовницы помещика, и Красунова, играющего в провинциальном театре; история разорения одной дворянской семьи, морального разложения ее старшего представителя и беззаветной преданности всеми покинутому холодному и развращенному эгоисту-помещику крепостной женщины, добровольно идущей в Сибирь за тем, кому она впервые отдалась, составляет тему боборыкинской пьесы, написанной за шесть лет до ее постановки. В один год с «Большими хоромами» шла драма В. А. Крылова «Против течения» (10 сентября) на тему о крепостном музыканте, встретившем взаимность в дочери помещика, от преследований которого, полных угрозами, порки на конюшне и солдатчины, спасается самоубийством. Типичный мотив для пореформенного времени был взят В. Дьяченко в пьесе «Пробный камень» (7 янв. 1869), где «ничтожный Тишка, мужик, крепостной, чуть не свинопас» превратился в Тихона Савельевича Сундукова, купившего с торгов родовое имение Басанина-Басанского, — но мотив обрамлен был рядом других «чувствительных» сцен — Тихон Савельевич, больной возвращает именье помещику, подвергается униженьям, ценимый лишь дочерью последнего, которая и выходит замуж за законного наследника этого имения, племянника Т. С. Сундукова, сына «лошадиного барышника».

Идя по следам «гуманической» беллетристики и лирики, драматургия 60-х годов неоднократно касалась вопроса о бедных людях, униженных и оскорбленных — такова, напр., одноактная пьеска А. Плещеева «Крестница» (15 окт. 1862), где сирота, загнанная нуждой в чужую семью, терпит всяческое оскорбление, чувствуя «и лжи и зла повсюду гнет», и изгоняется из дому, когда почтенное семейство заметило сближение между нею и домашним учителем; в пьесе В. Дьяченко «Гувернер» (5 янв. 1865) горькая участь выпадает на долю Маши, воспитанницы богатой помещицы Резвой, изгоняющей «хамово отродье» из дому, когда узнала о любви девушки и своего сына Владимира, причинившего также не мало горя его возлюбленной. Усердно выводилась на сцене гувернантка — то любовница помещика («Однодворец» П. Боборыкина, «Отрезанный ломоть» А. Потехина), то обычно загнанное, страдающее существо («Институтка» В. Дьяченко, 29 октября 1862), невеселую жизнь находящее и в браке с размашистым русачком-помещиком («Неро́вня» В. Дьяченко, 20 дек. 1863). Лишенные возможности воспроизведения острых социальных и политических тем, драматурги сгустили свое внимание на конфликтах в семье — семейная драма имела не мало

сценических образцов: «Испорченная жизнь» И. Чернышова (22 января 1862) открыла серию подобных драм, создав яркую фигуру Курчаева, потерявшего семейное счастье с изменой жены Елизаветы Павловны, возвра-



Ф. П. Горев Калигула

«Калигула»

щающейся к нему после перенесенных мытарств, но к уже надломленному, чувствующему, что «не воротить прошедшего! оно умерло!..» В том же году, 8 января, Г. Н. Федотова в «Ребенке» П. Боборыкина с нагнетательной силой своего мощного дарования развернула страдальческую повесть девушки в семье, где отец дожидается смерти своей жены, чтоб зажить с

молодой вдовой Недокуровой, где угасающая мать причиняет боль юному сердцу, узнающему, что и мать ее была когда-то «виновата» перед мужем, где все окружающее давит «ребенка« — Верочку ложью, заставляет кричать что «все, все, дорогое, родное... все нечисто, во все отнята вера», где счастье улыбается только в последние миги рано прерванной жизни... История обманутой женщины, которую муж ставит в унизительное положение перед ее счастливой соперницей, представлена была В. Дьяченко в драме «Не первый и не последний» (7 янв. 1863). В 1864 году, 10 февр. Ф. Устрялов познакомил московскую публику с пьесой «Виноватая», где неудавшаяся семейная жизнь Зарневских (в отсутствие мужа Вера Петровна поддалась наговорам некоей Донковой и увлеклась пустозвонным флюгером Стожниковым — «таких господ развелось без счета. У них все чужое, начиная с фрака, взятого в долг у портного, и кончая убеждениями: — сегодня он ревностный чиновник, завтра богатый реформатор, пылкий студент, отчаянный нигилист»), где нарушенная жизнь объясняется пострадавшим мужем, как результат ненормальных общественных условий; «Кто первый бросит в тебя камень? — говорит Зарновский Верочке. — А если в мнении света ты и услышишь укор... то, верь мне, этот укор падет не на тебя!» Темя неравного брака с бегством жены от мужа и возвращением обратно нашла место в драме А. Потехина «Виноватая» (1867). Сложный рисунок семейной разладицы, пронизанной борьбой за мужа его юной жены с ее старшей сестрой, соперницей, даровитой артисткой, был дан в пьесе Антропова «Блуждающие огни» (6 дек. 1873). Если в указанных драмах конфликты носили характер личных расхождений, индивидуальных распрей и недоразумений, то в целом ряде пьес разнородные столкновения между персонажами принимали характер социального разложения, объяснялись распадом общества на противоречивые идеологические группировки, борьбой «отцов и детей», старого и нового поколения; застывших в косных предразсудках и строящих новую мораль, новую жизнь. 60-ые годы — эпоха Базаровых и Лопуховых, когда выходцы низовых общественных классов пошли сомкнутым строем против традиций и считали полезным только одно разрушение, в эти годы наша сцена не могла не отразить жизненных явлений, нахлынувших целой лавиной и обильно зарисованных во множестве романов и повестей. Вслед за обличительной драмой Ф. Устрялова «Слово и дело» (14 января 1863), изобразившей непроходимую пустоту общественной среды, из которой бежит заграницу слабая копия тургеневского героя Вертяев с девушкой Мартовой, вслед за пьесой Булкина «История» (14 дек. 1864), давшей

место в драматическом эпизоде с молодым человеком, получившим пощечину без всякого повода от подвыпившего кутилы и кончающим жизнь самоубийством, давшей место прямому и честному, с трезвыми взглядами студенту Болотову, новый человек изображен был А. Потехиным в драме «Отрадный момент«, (8 октября 1865) — Николай, считающий помещиков «дармоедами, паразитами», сам «человек труда» бросивший семью и во время побывки дома, поражаясь забитостью матери, не протестующей против мужа, явно оказывающего покровительство немке, бывшей гувернантке давно уже взрослой дочери, в свою очередь отказывающейся от личного счастья, так как любимый ею человек, мировой посредник «из новых», ненавистен ее отцу — закоренелому крепостнику, не могущему примириться с манифестом 19 февраля, — Николай видит, что он «совершенно чужой» своим родным: «жизнь, убеждения нас окончательно разрознили (говорит он сестре Наташе)... я ненавижу и не могу подчиниться тому, что вы считаете законным и естественным я жа́лею вас двух, но не сочувствую вам... и жа́лею больше головой, нежели сердцем»; на вопрос Наташи, не ужасает ли его мысль, что он чувствует себя чужим в родной семье, он отвечает: «между нами нет ничего общего... а все эти нежные родственные чувства есть не более, как результат привычки... чему же тут так ужасаться? Разве я виноват в том, чего во мне нет?»; его возмущает, что мать и сестра ссылаются на «долг, обязанность» терпеть все от отца, прикрывая «вялость, лень, апатию, неспособность к борьбе». и, видя издевательство отца над матерью и сестрой, он бросает возмущенные слова по его адресу и уезжает из дома — «отрезанный ломоть»... Вместе с Николаем Хазиперовым, сочувствующим крестьянам которых прижимает его отец, в пьесе изображен Демкин, также борющийся с эксплоататорскими замашками помещиков, но слабый в борьбе за личное счастье. В «Семейных порогах» В. Дьяченко (1867) князь Андрей Теркасимов, выходец аристократической семьи, женится против воли, пропитанной сословным чванством матери, на бедной Надиньке, внучке бывшего управляющего княжеским имением Логова, негодуя на общество, ставящее препятствия свободной жизни. Себинова в «Демократическом подвиге» (26 сентября 1868) изобразила барчука, зараженного новыми веяниями и под влиянием нигилистически-революционно-настроенных товарищей решающего на практике применить идею слияния с народом — он собирается жениться на горничной Феклуше, но узнав, что она любит крестьянина Митю, великодушно отказывается от нее, давно уже разочаровавшись в ней. Новый тип женщины представлен В. Дьяченко в пьесе «Современная барышня», (6 мая

1869), где дочь генерала Корохова, Леночка, негодующая на юдофобские реплики отца, выходит замуж за оказавшего множество услуг ее семье еврея Штейнберга, отец которого между прочим, в защиту своей нации произносит длинную тираду в духе шекспировского Шейлока.

Шумным успехом пользовались две комедии в 5 д. — Н. И. Чернявского «Гражданский брак» (13 января 1867 года) и Петра Штеллера «Ошибки молодости» (28 января 1871). В первой — неудачник, студент Новоникольский, тщетно разоблачающий фальшивую фразеологию петербургского чиновника Невосельского, увозящего Любовь Павловну из имения ее родных, чувствующий, что его любовь осталась неоцененной, когда брошенная Невосельским женщина хоть и стала его женой, но встала на защиту когда-то милого человека, пришедшего туда с повинной головой нищим, опустившимся на дно пропойцей. По-базаровски он гордится своими «рабочими» руками, ненавидит либеральных фразеров, грошовый либерализм которых только и способен на то, чтобы пить шампанское или водку, смотря по средствам, в честь уничтожения крепостного права, да выдумывать разные радикальные перестройки да гражданские браки»; узнав, что любимая им женщина в последнем градусе чахотки, подводит горький итог своей жизни: «За что же? за что же?.. Что я кому сделал?.. Всю жизнь человек работал, бился как рыба об лед... детство бедное... били как собаку... юность голодная... палки да труд из-за куска хлеба, только и помнишь. Все вытерпел... Светилась она мне как огонек, шел я на этот огонек... а теперь, когда пришел — потушили его... за чем потушили?» (сильно рыдает со злостью)... П. Штеллер приоткрыл уголок жизни трудового студенчества — чета Красовых, живущих в сырости, впроголодь несмотря на усиленные занятия (беготня по урокам, переводы и проч.), не имеющих средств платить за комнату, где от холода заболевает ребенок и умирает, дающих клятву над умершим младенцем «не любить с этих пор друг друга иначе, как брат и сестра», пришедших к убеждению, что «если гибнут лентяи, тунеядцы, лежебоки, то гибнут и те, которые не умеют бегать и вымаливать работы, как подаяния!»; судьба восемнадцатилетней дочери Моргуновых, вынужденной расстаться с студентом Сарматовым, дававшим уроки ее брату и покинувшим семью после одной истории, пять лет ждавшей своего возлюбленного, вынося от близких насмешки и попреки, и отталкивающей от себя жениха, когда узнала, что он полюбил другую, хотя и собирался жениться на ней, — все это вводило зрителя в мир новых людей, новых отношений, во многом не похожих на то, что было раньше, преобладало в вет-

шающей современности. Бывали попытки иронического отношения к новым героям («Прямая душа» В. Дьяченко, 1869) или нежного отношения самих авторов к ним, на что, напр., метко указывали театральные и журнальные критики по адресу И. Чернявского и Штеллера. Заслуживает упоминания



Ф. П. Горев — Лир
«Король Лир» — Шекспира

«Старый барин» А. Пальма (9 ноября 1872), где помимо характерных фигур Опольева, человека прошлого, и фон-Гаммера, «лакированного» дельца денежной современности, представлена молодежь, мечтающая об открытии типографии на артельных началах, живущая семейно в знаменитой «нейтральной» комнате (в пьесе названа «совещательной»), делящая досуг и

радости совместно — хозяева типографии (студент-технолог и жена его) с наборщиками рабочими.

Если присоединить к перечню тем репертуара Малого театра отклики на новые учреждения, возникшие в пореформенную эпоху — комедию Виктора Крылова «К мировому!» (23 января 1870) с зарисовкой «начальствующего лица» Колечкина, приговоренного к заключению за оскорбительные словечки по адресу простолюдинов — слесаря Дмитрия, вступившегося за невесту Дуню, с которой Колечкин затеял в городском саду амурные разговоры, и пьесу того же В. Крылова «Змей Горыныч» (22 окт. 1876), изобразившую борьбу в уездном земстве между представителями хищного капитала и «третьим элементом» — между Кружановым, первой гильдии купцом, городским головой, председателем земской управы и земским врачом Причаловым, на фоне внутренних противоречий в составе земских деятелей, примазавшихся к народному достоянию, колеблющихся и сочувствующих широкому гласному ведению дел, с любовной интригой, запутывающей дочь Кружанова, порывающую во время боевой схватки на земском собрании с женихом, членом управы Варенцовым, — если припомнить эти комедии В. Крылова, то можно считать тематическое обозрение театрального репертуара законченным. Оно вскрыло значительную близость к запросам текущей современности, связанность с бытом, прикрепленность к подлинной жизни.

Не все в этом перечне блистало литературными достоинствами, многое оказалось ныне основательно забытым, но сцена и зрители встречали этот репертуар, считая его своим, затрагивающим близкие интересы. С другой стороны, многие пьесы забытых драматургов были репертуарными, так как были сценичны, включали в себя эффектные моменты, не всегда согласные с правдой жизни, но оправданные театральной правдой — неминуемо условной. Такими сценами богаты были «Расточитель» Лескова, «Самоуправцы» и «Ваал» Писемского, «Большие хоромы» Боборыкина, «Блуждающие огни» Антропова, «Жертва за жертву» Дьяченко, «Отец семейства», «Не в деньгах счастье» Чернышева. Массовые сцены, цыганские хоры, развертывание действия в тюрьме, на пересыльном пункте, в загородном саду, расправа тирана-помещика с изменившей женой и ее возлюбленным в подземелье с применением различных наказаний, набеги разбойников, пожары, смерть на сцене, неожиданные встречи, игорные дома и т. п. театральные аксессуары, не чуждые мелодраматизма, давали зрелищные формы яркой окраски, открывали простор режиссерской выдумки и главное, выделяли актерскую индивидуальность. Тщательный анализ приемов драматургии 50—70-х годов

установит причины успеха многих отмеченных выше пьес. Я лишь наметил некоторые темы и сюжеты. Театральной семье того времени был предоставлен огромный репертуар — достаточно сказать, что с 1853 по 1876 год на сцене Малого театра было сыграно семьсот шестьдесят две новых пьесы и тридцать девять капитальных возобновлений, старого репертуара, не считая обычных постановок, оставшихся от прежних сезонов; достаточно произнести эти внушительные цифры, говорящие об ежегодной постановке более 30 новых пьес (иногда по 40 и даже свыше 50), чтоб считать наше обозрение лишь бегло, пунктирно обозначившим все количественное богатство репертуара 50—70-х годов (я не подверг тематическому анализу пьесы исторического содержания Мея, А. Толстого, Чаева, Аверкиева и предоставил говорить об Островском другому исследователю). Сколько же сил и времени было потрачено на разучивание тысячей ролей! Кто же и как играли в Малом театре в интересующую нас эпоху?

Все, кто оставил воспоминания о Малом театре, единогласно указывают на концертное исполнение труппой сыгранных пьес, сравнивают впечатление от спектаклей с оркестром, гармонично сливающим мелодию отдельных исполнителей, подчеркивают исключительную заботливость не только главных персонажей, но и второстепенных актеров к исполнению, раскрытию центрального тона пьесы. Режиссером спектакля была группа премьеров данного представления; официально числившиеся режиссерами (Богданов, Тимофеев, Чернявский), стушевывались перед актерским коллективом, дисциплинированно и строго обдуманно проводящим намеченную линию. Бенефисные спектакли обычно обставлялись так, что ничтожными ролями не брезговали крупнейшие артисты, а если представить, что не было недели без одного или нескольких бенефисов, то становится понятным, что впечатление редкого ансамбля, ровной сыгранности, симфонической оркестровки осталось у тех, кто бывал в Малом театре, видя Шумского, Самарина, Садовского П., С. Васильева, Живокини, Рассказова, Степанова, Никифорова, Федотова, Колосова, Дмитревского, Сабурову I, Васильеву Е., Никулину-Косицкую, Акимову, Рыкалову, Бороздину 1 и 2, Медведеву, Кавалерову, Таланову, Колосову, Никулину, Федотову и мн. др. Добросовестность, проявленная при постановках слабых, пустых комедий и водевилей, невольно бросалась в глаза и отмечалась театральными рецензентами, как черта, специально присущая труппе Малого театра. Появление московского артиста этой поры на другой сцене сразу преображало труппу — сохранилось не одно свидетельство о том, как по-новому начинали звучать спектакли Але-

ксандринского театра, когда москвичи приезжали в Петербург на гастроли. Так, достаточно было появления Шумского, чтобы «все пьесы, в которых участвовал этот артист, исполнялись с невиданным доселе согласием; актеры не метались по сцене, не скучивались около суфлерской будки — любимое местопребывание наших актеров (пишет обозреватель петербургских театров 60-х годов А. Суворин) — знали свои роли, говорили их толково, входили и выходили во-время. Такое временное преображение труппы приписывается тому обстоятельству, что пьесы, в которых участвовал Шумский, ставились им самим, а не режиссером Александринской труппы». Строгая дисциплина, вытекавшая из высокого представления о роли театра, действовала заразительно — начинающие актеры неизбежно втягивались в дружную атмосферу театральных вождей, перенимали священнодейственное отношение к спектаклю и помогали оставить в зрителе то чувство, которое вырвалось у А. А. Стаховича, желавшего земным поклоном отблагодарить московскую труппу за все наслаждение и волнение, пережитое им во время исполнения одной из комедий Островского... Гармонической слитности разнохарактерного репертуара от трагедии до водевиля, от опереточного фарса до социальной драмы содействовала многогранность дарований выдающихся деятелей театра: С. Васильев поражал своеобразием своего таланта в партиях водевильных простаков и в классическом русском репертуаре и в бытовой комедии; Шумский всегда был типичен — играл ли он «молодых» или «стариков», в мелодраме, в трагедии, в пьесах Островского, Мольера или тенденциозных драмах; Е. Васильева увлекала в роли шекспировской графини Руссильон и в «Льве Гуриче Синичкине», в драматических и комических партиях; Пров Садовский играл во всех театральных жанрах вплоть до оперетки; Самарин от мелодрамы через Грибоедова и Гоголя обратился к Шекспиру, которого усиленно насаждал в 60-х годах; Никулина начала водевильными Финеттами, продолжала ролями комических и драматических ingénues, кокеток и благородных матерей; множество ролей самого различного диапазона переиграли Г. Н. Федотова, Медведева, в каждом жанре чувствуя под собой твердую почву. Разносоставность репертуара, разумеется, требовала различных приемов игры и в истории сценического воплощения московской труппой многообразного мира персоноже иностранной и отечественной драматургии нетрудно проследить одновременное сосуществование диаметрально-противоположных сценических приемов, эволюцию и борьбу их, но главным принципом была художественная правда игры, творческое воссоздание человеческих переживаний до той степени

искусства, где «игра» превращается в жизнь, обыденное становится глубоким обобщением, реальное сливается с символом, индивидуальное отсвечивает всечеловеческим. Естественность игры как в обыденном, так и патетическом,

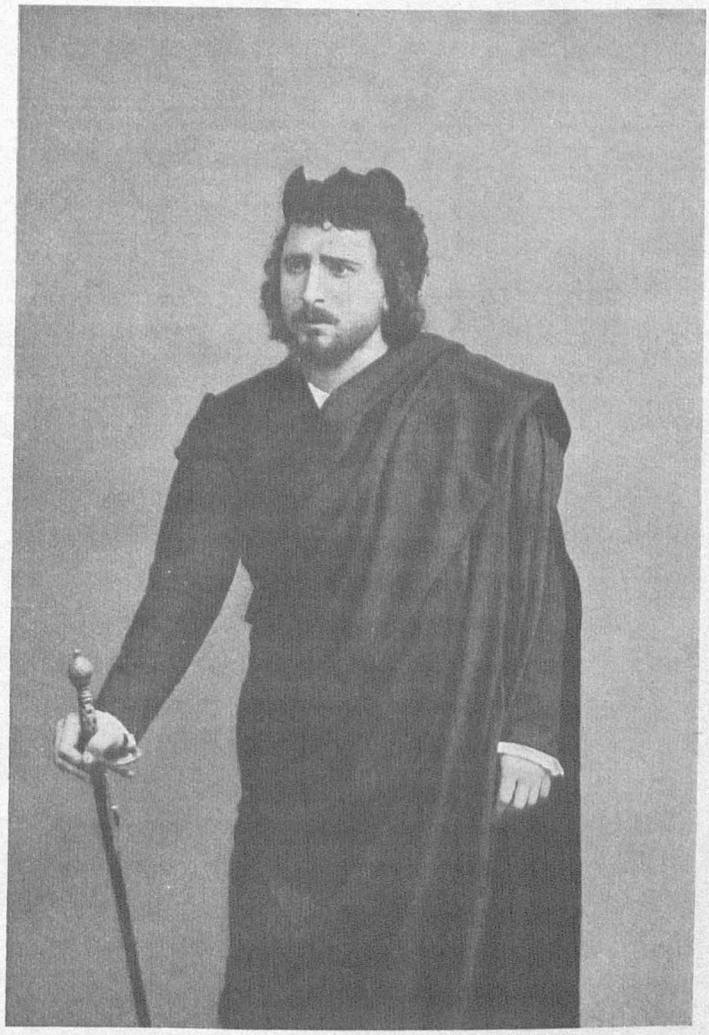


А. И. Южин — 1884

искренность выражения, психологическая верность изображаемому миру, — все это выделяло артиста Малого театра 50—60-х годов, когда приходилось сравнивать его игру с кем-нибудь из тех, кто пришел со стороны или сохранял былую традицию, ставшую рутиной.

Перечислив несколько «искусственных, но не искусных» приемов игры артистки Шуберт, несколько лет игравшей в Петербурге и в провинции, выступившей в Малом театре в роли Марьи Андреевны («Бедная невеста»), А. Баженов дал превосходную характеристику тех особенностей игры московской труппы, которые стали каноническими в ее жизни, определяли пафос Малого театра: «мы, москвичи, не привыкли к этой изысканности в игре наших актеров, талантами которых, сказать правду, мы избалованы, а потому мы и взыскательны. Нам нужно на сцене больше простоты, больше правды, больше жизни! Это—условия, без которых немыслимо художественное исполнение». Но не прошел бесследным и для этих носителей правды в искусстве предшествующий период романтической драмы, водевильного фарса—простота и «искусственность» перемежались в игре многих первостепенных артистов; постепенно стирались наигранные приемы, требовавшиеся ранним репертуаром, столь не похожим на новую драму: Никулина-Косицкая—этот Мочалов в юбке—неровно играла не только потому, что в ней чередовались вдохновенные наития с «пустыми» минутами, когда она только читала роль, чуждая, незаинтересованная своей партией; отметив «грациозную задушевность, задушевную силу, откровенность чувства, милую наивность, полноту и многосторонность воспроизведения ролей», как типичные черты Косицкой, театральный критик по поводу ее игры в «Актрисе» А. Буржуа и Т. Баррьера писал, что «игра г-жи Косицкой стала как-то тяжела, приторна, однообразна; чувства, правда, и теперь всегда много в ее исполнении, но, кажется, уж чересчур много; она сильно набралась того, что Белинский называет классической певучестью; говорит она как-то плаксиво, голос ее постоянно дрожит... Приемы, употребляемые этой артисткою для выражения различных оттенков, слишком искусственны»; не раз восхищаясь «верностью и правдой» в игре Медведевой, ее искренностью в передаче чувств, тот же критик указывал на ее пристрастье к эффектам разного рода, считая это результатом влияния французской мелодрамы; декламационная манера речеведения, прием утрирования нередко прорывался у Самарина, передавшего певучесть прононса своим ученикам, Г. Н. Федотова не скоро освободилась от тех недостатков игры, на которые часто указывала театральная критика 60-х годов. Гиперболическая несдержанность, резкая переигранность, фарсовость игры прослаивались в сценической манере Рассказова, мастерски игравшего бытовые роли; Полтавцев до конца не мог отрешиться от певучести и других особенностей старой трагической школы; даже высокоталантливые создатели реалистического

искусства, как Е. Васильева, П. Садовский, Шумский, иногда давали повод писать строгому А. Баженову, что в исполнении первой, в одной француз-



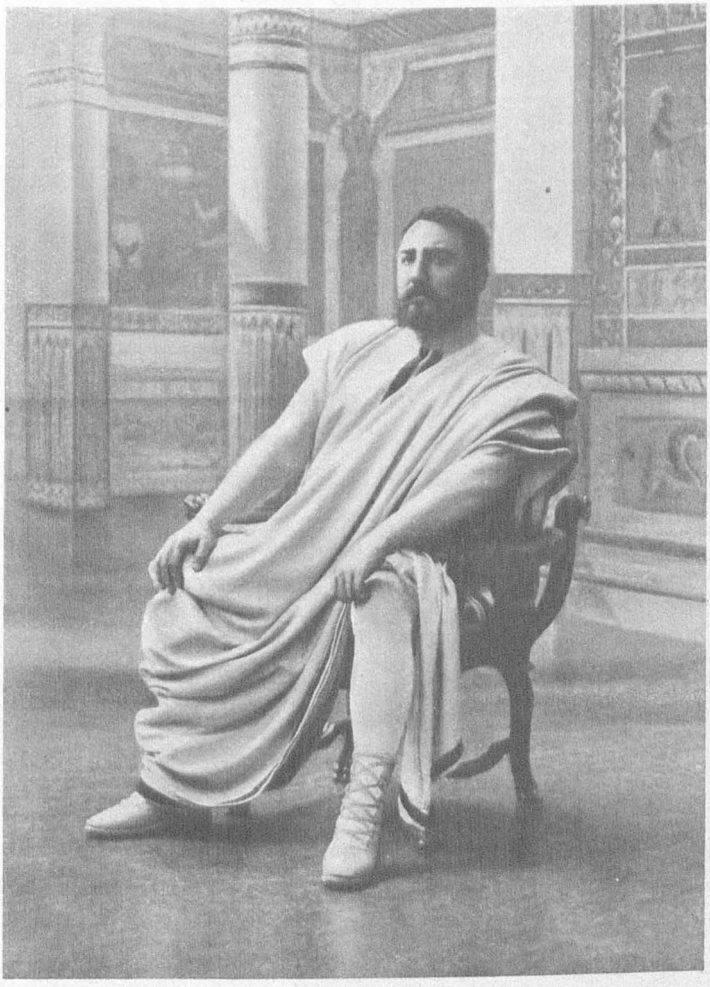
А. И. Южин Гамлет

«Гамлет» — Шекспира

ской комедии, замечалось «некоторое выпеванье»; что отклонения от «простоты» вторгались в игру обоих артистов, прибегавших один к фарсу, другой к «крикливости». Эта перебойность игры, объясняемая особенностями репертуара, не мешала однако тому же театральному критику обычно защищать

Малый театр, как рассадник реалистического мастерства в высшем значении этого термина, и заявлять, что рутинные пьесы доморощенных драматургов на сцене блистали всеми переливами подлинной жизни благодаря художественному ансамблю артистов, из бледных намеков создавших яркие образы, озарявших творческим сиянием маловыразительные тексты разных Соколовых, Ивановых и прочих мастеров и подмастерий русской драмы. Что отмечала театральная критика в игре корифеев и менее заметных деятелей труппы? «Игра Шумского всегда проста, в духе роли, типична и жива до последней возможности», читаем мы в Музыкальном и Театральном Вестнике 1859 г. В П. Садовском «все поражает зрителя правдою выражения»— пишет «Антракт» 1867 г. «Прежде всего в игре Никулиной приятно бросалось в глаза полнейшее отсутствие всякой манерности и приторного жеманства, чем обыкновенно на первых же порах спешат обзавестись молодые артистки. Ничего рутинного, никаких избитых общих мест не было в ее умном исполнении», — характеризовал начальную пору сценической жизни Никулиной верный друг нового театра, А. Баженов. «За какую бы роль ни взялась эта умная и талантливая артистка — говорит тот же критик о Е. Васильевой — во всякую — непременно сумеет внести она много правды и живости». «Нельзя не любить этой почтенной артистки, — встречаем отзыв о Кавалеровой — сколько милой откровенности, простоты и правды всегда вносит она своим исполнением в те, большей частью, незначительные роли, которые выпадают на ее долю!» Те же черты простоты и правды неизменно указывались в игре дебютантов — признак утверждения новых приемов игры в молодежи, идущей на смену «отцам»: Федотов «оправдоподобил», по выражению А. Баженова, ничтожную роль в «Кащее»; «в роли Тясминского был хорош и оригинален Рябов. Безпечность, веселость, бойкость, тихая грусть, находчивость талантливого музыканта были переданы им просто и живо, без выходок и фарсов, которыми иные желают смешить публику» и т. д. и т. д. Можно было бы до утомления приводить выписки из театральных рецензий 50—60-х годов, единодушно подчеркивающих новую традицию игры, порвавшую с приподнятостью стиля недавнего прошлого. Формально объединенная новыми приемами искусства, «первая русская труппа» имела несколько художественных разновидностей, шедших к сценическому воплощению правды разными путями. — В 50-х годах на сцене Малого театра еще продолжал действовать ветеран русской сцены—Щепкин; время не пощадило и его; голосовые средства и память нередко изменяли ему, но мастерство оставалось прежнее, Щепкинское, как свидетельствует

восторженный отзыв А. Баженова об его игре в «Нахлебнике» (Кузовкин), поставленном в 1862 году. И, однако, в глубоко правдивой игре, полной



А. И. Южин «Кориолан»

«горячего, истинного чувства», отмечалась характерная черта; «рассказ Кузовкина вышел у г. Щепкина как-то вял и неприятно плаксив». По поводу исполнения в драме «Кто виноват?» рецензент писал, что «в игре Щепкина нет необходимой сдержанности, артист прибегает к мерам чисто

искусственным, напр. он начинает вовсе неуместно трястись всем корпусом, махать руками без всякой нужды». Это все те «наросты» старой школы, когда требовалась подчеркнуть в характере персонажа известную сторону дабы обратить на нее внимание зрителя, без заботы о сохранении целого образа [1], когда актер играл роль, вытачивая ее внешними средствами (то естественными, то окаррикатуренными), разъединяя себя от изображаемого лица, когда условием сценической правды признавалось быть над ролью, играть ее как бы со стороны, стараясь вызвать в зрителе или повышенное лирическое переживание или смешное, буффонадное настроение. В этом стиле играл бесподобный комик Живокини, «комик-специалист, комик от головы до ног», равного которому современники не видели ни в одной из лучших европейских трупп, одно имя которого всегда привлекало в театр несколько лишних сотен зрителей. «Беспримерная веселость; живой, умный и заразительный смех; находчивость, с которою он выставляет все отысканное им в роли в смешном свете до удивительной рельефности, иногда даже до художественной каррикатуры — вот те слишком крупные свойства комического таланта г. Живокини, которые невольно бросаются в глаза каждому зрителю и делают этого артиста достолюбезным для публики» — писал А. Баженов в 1865 г., давая общую характеристику любимца московской публики. Но вот что отмечал тот же критик в исполнении замечательным комиком роли Сысоя Псоича Рисположенского: «прежде всего это был не пройда-чиновник, а балагур и потешник, и зрителю скорее хотелось думать, что все эти Большовы и Подхалюзины приглашают его не для обделывания разных неправых дел, а для приятного препровождения времени и компанства. Не оставив и на этот раз своего обыкновения смешить зрителей чем бы то ни было и во что бы то ни стало, он явился каким-то чижиком... Костюм его был очень утрирован, особенно сапоги, которые, можно было подумать, настаивались несколько дней в грязи, чтобы явиться в таком виде на ногах Живокини. Держал он себя постоянно кривобоким. К роли своей относился довольно странно и шаловливо, он именно как будто подсмеивался над Рисположенским, — некоторые места произносил с каким-то глумлением, чему много содействовали некоторые известные приемы нашего комика и в том числе необыкновенно тщательное и протяжное произношение ши-

[1] Играя Большова, Щепкин «очеловечил» его, затушевал черты самодура-пугала семьи и тем самым, разойдясь с автором и оставив непонятным ряд сцен, почему Фоминишна запирает дверь, заслышав только голос Сампсона Силыча и проч., выдвинул на первое место свое понимание роли, не считаясь с полнотой и завершенностью образа, данного в тексте. — Полтавцев «раздвоился», распался на несколько образов, играя Лазурина («Дока на доку нашел» Н. Потехина).

пящих согласных (ж, ч, ш, щ). В другом месте, характеризуя Живокини, А. Баженов присоединяет к нему Акимову и Никифорова, как тех комиков, чей «смех не прям: они смеются не столько смехом изображаемого ими



А. И. Южин Поолет
«Мария Стюарт» — Шиллера

лица, сколько своим собственным смехом, смеются не ролью, а над ролью, выдавая ее, таким образом, головою зрителям». Другой очевидец игры Живокини, Д. Коропчевский, подтверждая эту характеристику, еще резче подчеркнул в нем прием внешнего отражения изображаемого лица,

выявления собственной сути, не всегда считающейся с авторским замыслом: «он был неистощимо весел и безконечно разнообразен в своих ролях каждой — он умел сообщить свои оригинальные черты и в каждой — умел находить источники комизма, которые едва ли нашел бы другой исполнитель. Он заставлял смеяться неудержимым смехом, почти до боли, и сила этого смеха останется памятной всем, кто видал Живокини; но, когда зритель выходил из театра, он не выносил другого впечатления, кроме воспоминаний об этом гомерическом смехе. Зритель вспоминал только о Живокини в известном костюме и парике, но он даже не считал нужным понимать, какое лицо он изображал. В других ролях менялись костюм и парик, а Живокини оставался тем же самым, с неподражаемой мимикой своего крайне подвижного лица, которая одна могла рассмешить до слез, и со своими уморительными носовыми, растянутыми интонациями. Обычному посетителю Малого театра достаточно было встретить Живокини на улице, в общественном месте, достаточно было увидеть его массивное лицо с толстым носом и маленькими глазками, чтобы почувствовать желание смеяться. Это было такое олицетворение смеха, что один из его поклонников рассказывал мне, что однажды он не мог молиться в церкви, потому что увидал около себя Живокини. И, тем не менее, при таком исключительном комизме всего своего существа, он везде оставался самим собою и всегда вызывал смех не комизмом характера или положения изображаемого лица, а счастливыми качествами своей наружности и голоса. Комизм его, при всей своей покоряющей силе, оставался чисто внешним». Что Живокини способен был к более серьезному воссозданию роли, к углубленному пониманию лица, к замене фарсовых элементов охватом полного очерка изображаемого персонажа, это доказывалось его игрой в «Укрощении строптивой» (1865), где он провел роль Грумио с исключительным уменьем вжиться в чужой мир, но пафос его сценического я лежал все же не в этой плоскости. Погрузиться в психологическое инобытие, раствориться в создаваемом персонаже, отрешиться от своего я и вскрыть индивидуальную сущность авторского мастерства в том, что собственная личность преобразилась в творимый мир, стала адэкватной драматургическому лицу, заставить забыть зрителя о себе и поставить перед ним на сцене живой, жизненный, художественно-обобщенный образ, в котором дана подлинная правда, — эта способность дана была тем творцам новой сценической игры, которые пошли дальше щепкинского натурализма и которая нашла гениальное осуществление в Сергее Васильеве и в Прове Садовском. Эти два актера принадлежат к редкому типу художников-интуити-

вистов, схватывающих непосредственным движением своей души многообразие явлений жизни, создающих сценическую иллюзию таким перевоплощением в роль, при котором психологизм играющего совершенно исчезает в психологии лица играемого, *я* актера заменяется сценическим видением, показанным в драме. Они оба творили, создавали свои роли; не копировали жизнь, но сами жили на сцене, как новое, самобытное явление жизни, отличающееся от единичного, случайного сконцентрированной полнотой, присущей подлинно художественному явлению. Равновеликий в комическом и драматическом, С. Васильев был носителем того нового слова в драматическом искусстве, которое звучало одновременно с ним на петербургской сцене в лице Мартынова и Павла Васильева. Сравнивая его с Живокини в комических ролях, Д. Коропчевский замечал: «не то было у Васильева. И он обладал весьма благодарными природными данными для комических ролей: высокой, гибкой фигурой и лицом еще более подвижным, чем у Живокини. Голос у него был весьма своеобразный — горловой, хриплый и не совсем податливый; для драматических ролей артисту, вероятно приходилось бороться с его глуховатым, некрасивым тембром, но в ролях комических он ему скорее помогал, чем мешал. Однако, не этими прирожденными комическими средствами достигал своего успеха Васильев. Они оставались только внешними орудиями его исполнения, какими и должны быть; за ними зритель чувствовал внутреннего человека, сущность изображаемого им лица. Поэтому, Васильев, несмотря на характерность своего лица и голоса, исчезал за исполняемым лицом, и, как бы последнее ни было мало характерно и незначительно само по себе, зритель уносил с собою вполне определенный нравственный облик его. Водевильный подвижный манекен, одушевленная марионетка, предназначаемая бегать кругом сцены, ломаться и гримасничать, превращалась в исполнении Васильева в живого человека. Всякий Жужу или Риголар, как бы они ни были бессмысленны, казались глупыми, пустыми, нелепыми, но вполне возможными в действительности, лицами. Такое превращение деревянных, шаблонных фигур в живых людей доступно лишь весьма немногим: оно требует огромных творческих сил, какими и обладал Васильев»...

Если загорались искрами жизни водевильные схемы, превращаясь в исполнении автора в образы, вызывавшие в зрителях сочувствие и даже любовь, то прикосновение Васильева к русскому бытовому репертуару, естественно, становилось делом, выходящим за пределы только одухотворения шаблонных персонажей: здесь Васильев явился таким же творцом поэтиче-

ских образов, каким был писатель-драматург; герои Островского и создания Васильева не разнились между собою по силе художественного выражения. Особенно памятен был Васильев—Тихон в «Грозе». Он понял этот образ совершенно иначе, чем другие исполнители. «Все они видели в Кабанове (пишет современник московского артиста) глуповатого, забитого человека, который и думает и чувствует, как велит мать, а когда не находится под ее грозным оком, пользуется своей свободой, чтобы выкидывать разные «коленца». У Васильева Тихон выходил глубоко драматической личностью. Он был забит и обезличен, но и мысль и чувство в нем были только заглушены, а не убиты. Он внушал сожаление к себе, превышавшее даже симпатию зрителя к Катерине... В его сердце была своего рода святыня—любовь к жене; прикосновение к этой святыне грубой рукой матери поднимало в нем человеческое, чистое чувство. Он страдал в эти минуты тем больше, чем больше ему нужно было усилий, чтобы сбросить неослабный, привычный гнет, лежавший на нем. Эта внутренняя, полусознательная, безысходная мука в душе Кабанова выступала так ярко в игре Васильева, что заставляла зрителя не смеяться, а плакать над Тихоном»... Васильев играл «настолько естественно и правдиво, что в нем нельзя было заметить ничего произвольного, навязанного замыслу автора». Та же творческая сила при полной слиянности с изображаемым лицом проникала исполнение Васильевым Бородкина и Гриши Разлюляева. Лучшим Хлестаковым, какого видела московская сцена, был тот же Васильев, создавший характерное лицо, «вполне живое, знакомое каждому» Очевидец, описавший игру Васильева, полагал, что если б Гоголь мог видеть его, остался бы им доволен. Творил Васильев и другие образы, напр., Митрофанушку в «Недоросле», с такой художественностью, объективностью и глубиной понимания, что видевшие в этой роли других артистов не могли отрешиться от образа фонвизинского героя в сценическом воплощении Васильева. Таков был дар скульптурного созидания театрального образа у этого первоклассного мастера. Сила впечатления, влияния на зрителя достигалась при этом самыми простыми средствами: «удивительной способностью обладал Сергей Васильев (вспоминает А. А. Стахович)—жестом, движением, интонацией одного слова осветить, дать поясняющий мазок быту, характеру изображаемой роли. Не помню, в какой пьесе играл он мастерового, сидевшего спиной к публике и красившего, мурлыча песню, стену. Руки у него заняты, нечем почесать спину. Васильев повел только плечами. Это движение было так естественно у маляра при работе, лишенного возможности почесаться, что публика угадала

это желание и наградила артиста апплодисментами даже и за подобную мелочь. На забуду тоже немой сцены в «Грозе» когда зрители по милости Васильева отрывались от жгучего хода действия на сцене и невольно любовались им, когда, войдя под свод, Тихон Кабанов в сторонке бережно сни-



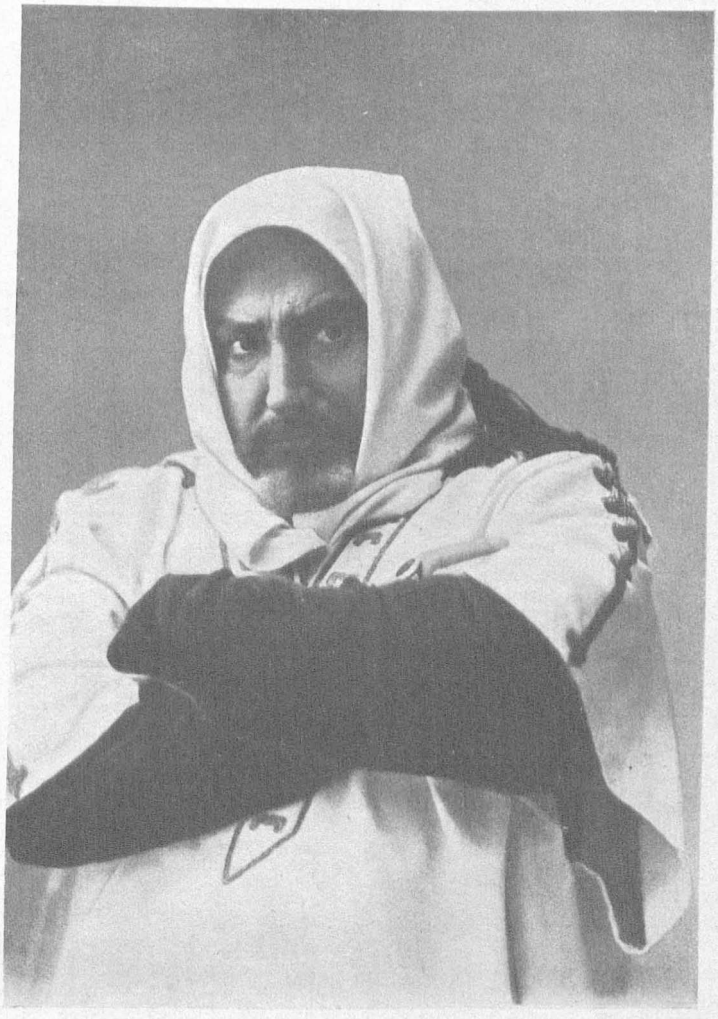
А. И. Южин — Шейлок
«Венецианский Купец» — Шекспира

мал фуляр, которым он от дождя закрыл свою шляпу, тщательно приглаживал ее, складывал платок и клал в карман; неожиданные апплодисменты безмолвствовавшему Васильеву мешали ходу пьесы». В последнем акте «Карьеры» Королева, Васильев одной немой игрой приковывал внимание зрителя, заставляя забывать происходящее на сцене: когда герой этой

драмы произносил трогательный монолог у рампы (действие происходило в буфете провинциальной гостинницы), зритель переставал его слушать, случайно посмотрев в правую сторону, где перед стойкой Васильев, в роли пропившегося Орехина, знаками убеждал буфетчика дать ему водки...

К подобному типу артистов, изнутри зажигающих подлинной жизнью театральную фигуру, организующих роль во всей широте ее содержания при единстве психологического тона, принадлежал Пров Садовский, вызвавший к жизни множество образов различной окраски, вдыхая правду жизни даже в прописные схемы: так, из «олицетворения правды» в лице Делакторского («Испорченная жизнь») он «сделал человека» (пишет А. Баженов); «он вложил в роль свою столько глубокого, крепкого чувства и так правдиво прикрыл его наружною холодностью и суровостью, что приковал к личности этого чиновника все внимание и симпатию зрителя». Садовский достигал сценического эффекта тем же приемом игры, что и Васильев, т.-е. растворением своей личности в изображаемом лице. «Г. Садовский был решительно прекрасен в роли Бенито («Сам у себя над стражей» Кальдерона) — описывает его игру А. Баженов, — потому что мы не можем указать в его игре ничего невыраженного, точно так же, как и ничего лишнего, а глубокая наивность, которою дышало каждое слово, каждый жест артиста, тем обаятельнее действовала всем комизмом своим на зрителя и вызывала тем более неудержимый смех, чем меньше отзывалась преднамеренностью и желанием смешить, желанием, очень обыкновенным в этом случае у других исполнителей подобных ролей. Садовский говорил и выделывал самые уморительные вещи с невозмутимою серьезностью, совершенно в духе и характере положений и роли, ни на минуту почти не давая зрителю возможности почувствовать вместо Бенито — актера, игравшего роль Бенито. Мы особенно рады, что в ролях классических находит себе настоящее и самое широкое приложение и во всей силе обнаруживается в Садовском драгоценное свойство истинно-комического дарования не выдавать смешное за смешное, свойство, которому придавал большое значение еще Квинтиллан». С тем же искусством он играл Журдена («Мещанин во дворянстве» 1864). По поводу исполнения Садовским этой роли рецензент счел необходимым отметить, что «глаз зрителя оставался прикованным к Журденю во все время пребывания его на сцене и неохотно отрывался от него, когда он уходил». Жеронт, Сганарель, Жорж Данден (у Мольера), Ступендьев, Бупандин, Иванов (у Тургенева), Пузовок («Однодворец»), Ананий Яковлев («Горькая судьбина»), Квасов («Купец-лабазник» Владыкина) и проч., не считая героев Гоголя и Островского,—

все это были типичные лица, живьем схваченные артистом и перенесенные на сцену так, что зрителям казалось, будто они где-то видели, встречали в самой жизни многих из этих лиц, да только не помнят где. Мимика и ин-



А. И. Южин — Отелло

«Отелло» — Шекспира

тонация послушно подчинялись художественному инстинкту Садовского: в «Новейшем оракуле» А. Потехина, играя квартального Золотунчикова, явившегося по делам службы к одной темной личности, он, между прочим, спрашивал своего собеседника, выдававшего себя за магнетизера, но лечащего без разрешения от медицинского начальства, спрашивал после того, как

получил взятку, наливая рюмку за рюмкой: «и помогает?» — таким тоном, «полным лукавства, добродушия и какого-то формального отношения к делу, что интонацию его помнили в Москве и повторяли долго спустя после представлений «Новейшего оракула» в виде остроты с разнообразными применениями, даже не зная — откуда эта фраза» (воспоминания Коропчевского).

Если Пров Садовский и в особенности С. Васильев могут считаться актерами интуитивного вживания в роль, то Шумский, вынесший на своих плечах столь разнородный репертуар, что невольно удивляешься исключительному богатству духовных сил этого артиста, кажется, превзошедшего разнообразием сыгранных ролей всех своих современников, Шумский принадлежал к особому типу сценических индивидуальностей, который можно назвать рационалистическим, одной из существенных особенностей которого служила аналитическая мысль, собирающая штрих за штрихом, чтоб притти к одухотворенному синтезу только после кропотливого обдумывания всех мелочей, из которых составлен созданный драматургом образ, при чем творческой силе понимания предоставлялось право зацементировать этот образ крепкой спайкой, наполнить всей полнотой жизни, если в нем недоставало каких-либо сторон, зияли психологические пустоты. Великий учитель на сцене, Шумский, тщательно готовился к каждой роли, принимал ее в себя после долгого мыслительного процесса, мозговой шлифовки, учил свои роли в последовательном течении спектаклей, постоянно совершенствуя, внося новые, углубленные нюансы. С ним никогда не могло бы случиться того, что поразило всех в Садовском, когда тот, обычно сразу, в первом же представлении дававший резкий, законченно обделанный образ и потом не менявший основного тона, вдруг, неожиданно для всех, сыграл Краснова совершенно по-другому, с радикальным изменением его внутреннего облика. Шумский не имел таких «экспромтов» в своей долгой сценической жизни, они ему были чужды — эти внезапные озарения, молниевидные вспышки моцартовского типа; его талант зрел в голове и обнимал все существо драматического персонажа умным взором человека, знающего силу критической мысли и не надеющегося на таинственные силы «нутра». «Глубокая обдуманность роли, тончайшая отделка деталей, изящная умеренность выразительной стороны исполнения» признавались биографом Шумского чертами, прежде всего присущими этому артисту: «Если он не «захватывал» зрителя (подобно Васильеву), то всегда вызывал... художественную эмоцию»; получив в глазах публики значение надежного маэстро, уверенно рисующего задуманный образ, всегда готового, во всеоружии сильных сторон своего боль-



Заслуженный артист
К. Н. РЫБАКОВ

шого дарования, Шумский неизменно открывал перед зрителем завесы жизни, освещенные ровным светом умной мысли, «заставлял (по слову современника) каждого выйти из театра просветленным и согретым его игрою». Чуткий к веяниям своего времени, он любил играть в тех пьесах, которые будили мысль и совесть молодежи, — быть может, единственный из всей труппы, понимал трибунный характер сценических подмосток, где актер творит не только общечеловеческую правду, но и говорит о минутной, сегодняшней правде, пусть низшей пробы сравнительно с мировыми темами, но забирающей за живое именно сейчас, именно меня в данное время... Его исполнение Жадова, «мишурного героя» в оценке Островского, приобрело специальную трактовку, соответственную живому пониманию безысходной муки мыслящей личности в современной России... «Шумский (в противовес авторскому мнению) придал Жадову драматическую подкладку — вспоминает Д. Коропчевский—повидимому, он задуман был у артиста, как хорошо воспитанный, с развитым умом и чувством молодой человек, живущий в дореформенной чиновничьей среде, с которой он связан необходимостью зарабатывать себе средства к существованию, привязывающийся к молоденькой и, как ему кажется, не испорченной девушке, и не выдерживающий перед опасением потерять единственно дорогое ему существо. Шумский, в сравнении с другими исполнителями, значительно драматизировал третий и в особенности четвертый акт. Он давал чувствовать такую душевную боль Жадова, разстающегося с единственными светочами своей жизни, с «заветами великих учителей» что тяжелое впечатление этой сцены надолго залегло в душу зрителя». В Чацком Шумский выдвигал «умственный аристократизм», значительно отойдя от трактовки своего предшественика; проникновенно играл Новоникольского («Гражданский брак»), труженика-разночинца, испытавшего в жизни только горе: «я до сих пор помню (писал в 1895 году, спустя несколько десятков лет после постановки, бывший в 1867 г. юным студентом Д. Коропчевский) выражение глубокой душевной боли, каким было проникнуто исполнение этой роли; все другие лица изгладились из моей памяти, но Шумский в роли Новоникольского остался остался, в ней, и у меня еще теперь звучит в ушах его фраза, с которой он входил к опозоренной девушке, любимой им: «Родная моя! Что они с вами наделали?». Любовно чеканя «гражданские» типы, Шумский отвечал и зову времени, вкусам молодой аудитории, и своим собственным общественным интересам: академический А. Баженов зло иронизировал над артистом и его поклонниками за пристрастие к современным сюжетам и героям текущего момента, но за ядовитыми

строками рецензента, поклонника классического репертуара, ясно слышится созвучие между артистом и публикой, одинаково настроенной, друг друга насыщающей социальным настроением: «наши актеры отвыкли играть на сцене, но зато ужасно любят говорить. Не доказывается ли это всего очевиднее на том, что такой талантливый артист, как Шумский, в последнее время (писано в начале 1867 года) особенно заявивший свое искусство исполнять характернейшие классические роли, для своего бенефиса выбирает «Гражданский брак», в котором находится для него хорошенькая ролька Новоникольского? В самом деле, ну как не соблазниться! Новоникольский— семинарист, выходит на сцену в грязных сапогах, фуражку носит безобразно на затылке (характерность-то ведь, подумаешь, какая!), а говорит-то, говорит-то как много и хорошо! И нужно было видеть, как смаковал свои красивые монологи г. Шумский; с каким аппетитом, в какую сласть, с каким чувством, толком и расстановкой произносил он каждое почти слово своей роли! Можно было подумать, что каждым словом своей роли артист чаял открыть новую часть света или поведать миру о новой планетной системе. Увлекательно, очень увлекательно!.. А как приняла наша публика своего любимца? При выходе г. Шумского театр задрожал и минут пять дрожал от рукоплесканий; ему поднесена была кружка на подушке, большой лавровый венок, маленькими венками его забросали... Запомнит ли сам г. Шумский когда-нибудь прежде подобный прием себе? Думаем, что нет. А как полагает бенефициант, за что это так чествовала его наша публика, умеющая ценить истинно ценное: за роли Вертяевых, Кисельниковых, Новоникольских или за роли Сганарелей, да Скапенов, да Пароллесов, да мистеров Фордов и т. п.? Предоставляем подумать над этим самому артисту»...

Шумский умел воплощать лица всегда типично, индивидуализируя их, сохраняя в каждом из них характерные особенности: «неподражаемый» в ролях сладеньких старичков — Шумский, напр., играл Курочкина в комедии «Невесте сорок пять, приданого сто тысяч», по признанию Баженева, «с таким искусством, что нельзя не любоваться. Курочкин вышел хорош до заглядения. В этом лакомом старике столько было правды, типичности и целостности, что он был, можно сказать, естествен до неестественности. Все пробелы роли пополнились самыми характеристическими, хотя иногда и мелкими, штрихами. И заметьте, что в то же время Курочкин не был похож ни на одну даже из тех старческих ролей репертуара Шумского, которые, повидимому, очень близко должны бы подходить к ней по типу»; давая законченный рисунок в «стариках» репертуара Островского — Шум-

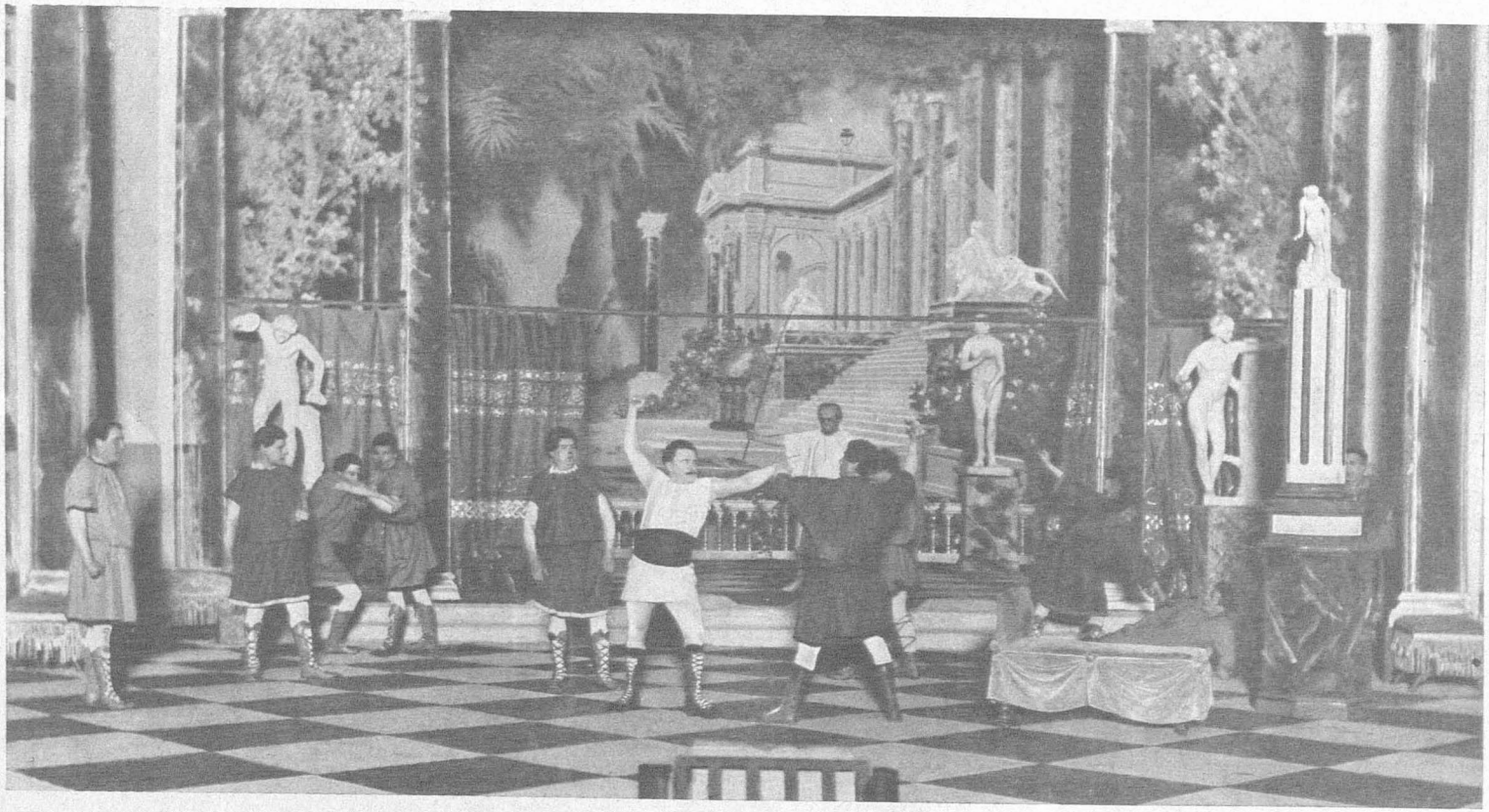
ский создал Оброшенова в «Шутниках», Крутицкого («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), Грознова («Правда хорошо, а счастье лучше», Крутицкого в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты»), Прибыткова в «Последней жертве» — высокоталантливый артист обладал исключительным даром



А. И. Южин — Фамусов
«Горе от ума» — Грибоедова

лепить яркие фигуры «молодых» в переводных комедиях и в бытовых пьесах: «Шумский премило сыграл роль Ришара — благородного молодого человека, умного, любящего, но несколько робкого и стыдящегося своего недостатка: он немного заикается. Заикание это у г. Шумского вышло до такой степени удачным, что без него, казалось бы, Ришар был наполовину

менее симпатичен. Прекрасным исполнением этой роли даровитый артист доставил истинное наслаждение не одному мне (писал Баженев по поводу «Золотых ручек» Скриба); громкие рукоплескания и вызовы следовали почти каждый раз за уходом его со сцены». И тот же Шумский играл Досужева в «Тяжелых днях» так, как едва ли играл кто-нибудь. По силе выразительности, характерности и глубочайшей естественности исполнения особенно выделялись у Шумского два его сценических открытия — Кречинский и Счастливцев, при чем многие ценители известного Самойлова отдавали первенство в исполнении героя Сухово-Кобылина московскому артисту. Всегда самостоятельный, продумывая роль с вниманием эрудита (достаточно вспомнить его умные заметки о типе Полония), Шумский по-своему раскрыл образы Чацкого и Хлестакова и первый прокладывал пути в творческом созидании многочисленных персонажей классического репертуара: Шиллер, Шекспир, Мольер, Кальдерон и Лопе-де-Вега нашли в его лице на русской сцене выразительного актера, привнесшего большое знание человеческого сердца, правдивого истолкователя сложных художественных образов, творчески воплощавшего разнохарактерные типы мировой литературы. Как играл Шумский в этих ролях, какой подлинно поэтический мир созидался им на сцене, — об этом можно было бы писать целую книгу; я ограничусь только одним отзывом об его игре в комедии Мольера «L'Amour médecin»: «в роли Сганареля решительно прекрасен был г. Шумский (читаем мы у Баженова в «Антракте» 7 дек. 1865). Немного ролей знаем мы в богатом репертуаре этого почтенного артиста, на которые он положил бы так много искусства, как на роль Сганареля. А роль эта очень трудная. Сганарель занимает самое видное место в пьесе, а между тем роль Сганареля очень немногословна и полна немых сцен. Вот этими-то немыми сценами и воспользовался г. Шумский; необыкновенно выразительной игрой своей он придал этим сценам особенное значение и из роли Сганареля создал полный тип старого эгоиста-отца. Уклончивый в первых сценах с дочерью и служанкой, не на шутку запуганный выдуманной болезнью дочери, заискивающий, нетерпеливый и сдерживающийся перед докторами, г. Шумский был неподражаем в III д. на сцене, когда Сганареля дурачат дочь, служанка и переодетый любовник. Надобно было видеть в этой сцене г. Шумского, чтобы удивляться его замечательному искусству играть выражением лица... Редко, очень редко испытываем мы в спектаклях нашего Малого театра такое истинное наслаждение, какое, напр., доставил нам г. Шумский таким художественно-прекрасным исполнением небольшой мольеровской роли».



«Равенский боец» — Ф. Гальма

А. И. Южин — Тумелик
1890 г

1-е действие

Чтоб оценить в полной мере дарование Шумского, стоит перечесть последние строки этой рецензии, написанные в то время, когда в полном расцвете сил были все талантливейшие артисты Малого театра...

К тому же типу актера-рационалиста, каким был Шумский, но с гораздо меньшим творческим темпераментом, принадлежал еще один из стаи славной — Самарин. Ему не доставало той многострунности таланта, многообразной гибкости, уменья индивидуализировать играемые роли, что поражало в Шумском, но строгая шлифовка игры, обдуманное ведение роли, умное знание сцены и уменье извлечь из партии сильные, выигрышные детали, образцовая добросовестность в отношении к театру, неустанные заботы об освежении репертуара, сознательная охрана лучших традиций Малого театра сделали то, что по значению в труппе и симпатиям в просвещенной публике Самарин занял исключительно высокое место, на которое не могли претендовать более сильные таланты. В середине 50-х годов он был уже совершенно зрелым артистом, с грузом тех навыков игры, которые приобрел в течение многих лет в романтической французской драме и развил в себе до степени совершенства: «изящество поз и жестов, безукоризненное уменье носить костюм, прекрасная дикция, разнообразная мимика и неподдельная чувствительность в патетических местах», — все это, по словам современника, при мелодическом проникающем в душу голосе Самарина, делало из него ни с кем не сравнимого актера в мелодраматическом репертуаре и в тех сентиментальных ситуациях, которыми наполнены были драматические подделки 50-х годов. В «Розовом павильоне», «Детском докторе», «Нарцисе», «Слепом» и проч. произведениях парижской продукции он исторгал слезы зрителя, как никто, восхищал благородством, умел с большим искусством вызвать в публике сложную гамму эмоций. Но в этом искусстве не было того погружения в создаваемую роль, того отрешения от своего ограниченного *я*, наполняемого психологической динамикой от сопереживания с чужим миром, властно захватывающим и плетущим в душе актера свою самостоятельную ткань, — в самаринской игре не было того озарения изнутри, что сверкало всегда в Васильеве или Садовском, не было и того дара преображения в многоразличные душевные состояния, чем наделен был Шумский.

По свидетельству очевидца игры Самарина, последний «прекрасно передавал нежность, страдание, радость, оскорбленное чувство и проч., но делая это до известной степени безлично, как сделал бы хороший чтец, которому помогала бы иллюзия костюма и обстановки. Во всех своих ролях такой актер одинаково изящен и благороден, одинаково трогает зрителя и возбу-

ждает к себе симпатии, но в действительности всегда играет одно и то же лицо, или, вернее, воспроизводит весьма сходные симпатичные или трогательные положения... Самарин, несомненно, наделен был тем, что называется «сценическим темпераментом» — способностью воспринимать и передавать с большой живостью и теплотой известные чувства и положения. Это — не сильный ровный свет, горящий в душе творческого таланта, освещающий до мельчайших деталей создаваемое им лицо, придающий ему иллюзию полной жизненности; это — отдельные вспышки, озаряющие на один момент душевные движения действующего перед вами лица, не позволяющие вам даже пристально всматриваться в него, но все-таки на минуту показывающие вам настоящее страдание, горячее проявление любви и т. д. Хотя бы на мгновение потрясенные, восхищенные или растроганные, вы шумно благодарите артиста за доставленное вам эстетическое и нравственное наслаждение, не разбирая того, дал ли он вам живой тип или цельный характер, нашли ли вы в его исполнении нечто новое, или это — уже много раз виденное вами. Правда, потом в вашем воспоминании не остается ничего, кроме отдельных поз, выражений лица, монологов или тирад в известные моменты; но тогда, когда все это происходит перед вами на сцене, вы невольно поддаетесь обаянию искреннего чувства и красивого, трогательного выражения его». Когда читаешь рецензии о Самарине, прежде всего встречаешь оценку: «умная игра». Этот ум при большой сценической школе и солидной образованности, соединенный с требовательным голосом быть верным природе, спасал Самарина от необдуманных порывов, на которые был способен, напр., Садовский, взявший роль короля Лира. Зная свои силы, он не пытался быть оригинальным там, где созданы были образцовые роли: Фамусов и городничий были сыграны им с возможным сохранением всех приемов игры великого создателя этих образов на сцене — Щепкина. Самарин с честью вышел из трудного испытания и по общему отзыву современников доставил всем несказанное наслаждение тонким воспроизведением классической игры своего учителя, пониманием внутреннего характера щепкинской манеры. Особенно удачен был в исполнении Самарина Фамусов, выступивший в его игре даже с бо́льшим разнообразием деталей, чем у Щепкина. Оставшийся в стороне от бытового репертуара, лишь случайно появляясь в пьесах Потехина, Островского, Писемского и др., хотя и в них давая превосходные по отделке образы, напр., Кутузкин («Виноватая»), Телятьев («Бешеные деньги»), Имшин («Самоуправцы»), изредка выступая в «гражданских» драмах и спасая искусной игрой ходульные фигуры, пре-

вращая их в художественные типы значительной заразимости (напр., Болотов в «Истории» Булкина), Самарин заявлял о себе со всей силой умного, продуманного и глубокого исполнения в высокой комедии и трагедии: Тартюф, граф Альмавива, Петруччио, Бенедикт, маркиз Поза и мн. др. типы в шекспировской и испанской драме были созданы им, как и самые пьесы, особенно Шекспира, были обязаны ему своим появлением на московской сцене; он их и режиссировал. Рецензии театральных журналов 60-х годов неизменно несли Самарину дань признательной благодарности за его шекспиризм, чтили в нем артиста, видевшего в «служении искусству великое дело» (А. Баженов) и предсказывали, что публика поднесет ему не только лавровые венки, но и золотой, что, действительно, и случилось на пятидесятилетнем его юбилее в 1881 году... Чтоб почувствовать прелесть игры Самарина в оценке современных ему зрителей, достаточно извлечь отзыв А. Баженова из «Музыкального и Театр. Вестника» за 1860 год по поводу драмы Куликова Актер Волков: «г. Самарин от пролога до последней картины был весьма хорош в роли Яковлева. Умный гостинодворский приказчик, со всеми особенностями людей этого класса, он ловко и совершенно изменился потом в настоящего актера-художника. Грациозная простота, теплое неподдельно-глубокое чувство, полное проникновение ролью и живое ее воспроизведение — делают игру г. Самарина удовлетворительною до последней возможности. А сколько обдуманности, отчетливости в исполнении!.. Дай только бог, чтобы он и вперед так же честно и прекрасно проходил свое поприще!.. Затрудняемся, право, сказать, какие сцены в новой драме более удались г. Самарину — хорош везде. Яковлев живой стоял перед зрителями. От души благодарю г. Самарина за доставленное мне удовольствие — видеть его и сказать о нем приятную правду». Были, разумеется, и перебои в этой живой игре — нажим внешними средствами без достаточно четкого психологизма, утрированные приемы, несоответствие целостному образу драматического персонажа (напр., в Фальстафе Самарин выдвинул сентиментальные черты и какое-то благодушие вместе с «доброкачественной важностью», чем совершенно исказил шекспировский образ), но в описываемую нами пору подобными «наростами» грешила игра почти всех артистов Малого театра — естественное следствие влияния репертуарных сюжетов и косных вкусов части публики, с требованиями которой приходилось считаться, задерживая в сценических приемах пережитки старины, продолжающей автоматически диктовать «затверженный урок» в новом, свежем, свободном взлете артистической личности к настоящей правде, художественной простоте.

Вместе с перечисленными центральными представителями московской труппы делили славу артистки Малого театра, по своему сценическому темпераменту приближаясь к основным типам Садовского, Шумского, Живокини, Самарина.



Е. К. Лешковская Варвара Михайловна
«Благодать» — Урванцова

«Первой русской артистке» — было выгравировано на золотом браслете, поднесенном в 1865 году студентами московского университета Е. Н. Васильевой. С нее мы и начнем обозрение портретной галлереи женского персонала московской труппы. Это была артистка без амплуа — она везде была чудесна, блестяща, пленяла заразительной веселостью, искренностью, нерв-

ной страстностью — везде: в мелодраме, в водевиле, трагедии и бытовой комедии — маркиза Помпадур («Нарцис» Брахфогеля), Варвара Николаевна («Браслет» Корфа), Вишневская («Доходное место»), Виола («Двенадцатая ночь»), Анна Павловна («Шутники») и в особенности Мария Андреевна («Бедная невеста»); везде Васильева была на своем месте, насыщенная исключительным даром простоты и художественной гармонии. «Ее сферой были характеры (пишет М. В. Карнеев). Тут она не имела себе соперниц. Диапазон ее таланта изумлял своим размером. Для Екатерины Николаевны, казалось, не было неудобоносимых или не соответствующих ее силам ролей... Явись эта актриса во Франции, Германии или Италии, она стала бы всесветной знаменитостью, но она была русской актрисою и ее в действительности знала только Москва, да и та робко, с оглядкою, где нибудь за уголком, на ушко признавала этот могучий талант гениальным, а в слух и при всех, с благоразумной сдержанностью, «отдавая должную справедливость уму артистки», позволяла себе величать ее: «опытной», «умной», «выдающейся», «талантливой» и даже иногда «весьма талантливой но... не больше». Посетители Малого театра долго помнили дуэтное исполнение Васильевой и Шумского в «Провинциалке», а А. А. Стахович, увидав ее с Живокини в переводном водевиле «Тайна женщины», разочаровался в прославленной любимице петербургской публики, французской артистке Милла. «Навсегда останется памятным всем видевшим Васильеву в роли Марии Андреевны, ее игра (писал А. Баженов): ее умным исполнением трудное для воспроизведения лицо бедной невесты было до такой степени оживлено и истолковано, что дальше и итти, казалось, было некуда в этом отношении; мы таки, впрочем, и теперь остаемся при уверенности, что больше г-жи Васильевой никто ничего не даст этой роли». В описании этой роли А. Стаховичем, среди множества интереснейших деталей, есть одна, говорящая о том высшем преображении актерской личности в процессе творческой игры, которое, отражаясь в полноте погружения в иной мир всеми внутренними и внешними признаками, служит обычно уделом немногих избранников: «очень хороша была Васильева в сцене «смотрин», когда решал Беневоленский вопрос, подходит ли невеста под его идеал «подруги жизни»; равнодушно, с оттенком брезгливости, относилась она к постепенно возгоравшемуся любовному пылу Максима Дорофеевича. Осталась у меня в памяти немая сцена: Беневоленский говорит, что в литературе, вероятно, больше все про любовь пишут. Незабудкина-мать отвечает: «Какая любовь, все глупости, никогда этого не бывает». Васильева сидела опустив глаза, а при этих

словах матери подняла их, и, под воспоминанием недавнего признания в любви Мерича, так посмотрела на публику, что поняли зрители, что светлый луч блеснул в ее серенькой жизни»... Характеризуя дарование Васильевой, А. Баженев прямо заявлял в 1865 г., что «ни на московской, ни на петербургской сценах мы не знаем в настоящее время другой актрисы, в исполнении которой искусство и ум соединялись бы так тесно... Г-жа Васильева может служить превосходным, достойным всякого подражания образцом для молодых актрис наших, которым бы не худо позаимствоваться у нее ее умением относиться к изучению и исполнению ролей». Можно думать, что в таланте Васильевой одновременно сочетались черты ее мужа, Сергея Васильева, и Шумского — непосредственность первого и умная зрелость второго.

Бурный темперамент принесла на сцену Никулина-Косицкая, не всегда обтачивавшая свои роли, — но движимая внутренним огнем она возвышалась до той грани искусства, которая приводит в трепет самое черствое сердце. Она могла оживлять живой водой своего дарования то, что умирало, готовилось отойти в вечное забвение. Так, она продлила постановки мелодрамы «Материнское благословение», уже всем прискучившей. «В главной роли этой пьесы появилась г-жа Косицкая — писал в 1865 году А. Баженев. — Молодые, свежие силы артистки, ее симпатичный, несомненный талант, обилие глубокого, искреннего чувства, гальваническим током пробежали по организму драмы и удержали ее для жизни. Как в драме Шекспира, вместо шекспировского Гамлета, москвичи часто смотрели мочаловского Гамлета и восхищались им, так и в «Материнском благословении», вместо мелодраматической Марии, перед ними явилась Мария г-жи Косицкой. Мы не помним блестящего периода деятельности этой артистки, не на нашей памяти прошел ряд блестящих успехов ее, о которых мы знаем из вторых рук; мы видели ее в этой роли гораздо позднее и, несмотря на то, что артистка не с прежними средствами относилась уже к роли, мы все таки смотрели ее с истинным наслаждением и никогда не забудем игры ее. Вопиющая неправда роли совершенно поглощалась глубокой правдой исполнения». Шедевром ее непосредственного творчества считалась Катерина в «Грозе». Она была первой Катериной на сцене Малого театра. По мнению Рыкаловой, замечательнейшей комической старухи, с одной репетиции сыгравшей Кабаниху и давшей канонический облик этого образа, а также по впечатлению Г. Н. Федотовой, видевшей Косицкую 16 ноября 1859 г., это была почти совершенная Катерина, с громадной искренностью и простотой

чувств. «Косицкая знала тайну слез. С ней плакала вся зала, особенно в последнем акте. И Рыкалова-Кабаниха, стоя за кулисами, наполнялась такой жалостью к Катерине, что ей стоило всегда больших усилий ввести себя в роль. Косицкая любила говорить:

— Плакать-то мы умели!

И если вспомнить биографию Косицкой, которая на себе испытала всю тяготу женской доли, где с детских лет впитала в себя поэзию Волги, — легко поверить, что Катерина была ей, особенно близка, понятна и дорога» (Н. Е. Эфрос). Почвенное начало, глубоко сидевшее в этом самородке, окрасило особым тоном игру Косицкой в «Горькой судьбине« Писемского: «как провела Косицкая сцену, когда за перегородкой, качая ребенка (сына, прижитого от барина), перебранивалась она с мужем, не пускавшим ее к барину, ее любовнику! Но вот приходит бурмистр и объявляет приказ немедленно исполнить господскую волю. Какое животное счастье, спех выразила тут артистка! Собираясь на свиданье, не скрывала она, как самка, своих ощущений! Когда муж убил ребенка, надобно было видеть, чтобы судить, ужас и отчаяние Косицкой, слышать нечеловеческие крики, в которых слышались и раздирающие сердце вопли матери, и вой самки над убитым детенышем!». А. Стахович, немало перевидевший на своем веку артисток, допускал, что разве Дузе могла бы напомнить Косицкую...

Поучительный пример постепенного высвобождения мощной непосредственности из академической брони на веру принятых уроков и приемов представляла Г. Н. Федотова. Воспитанница Самарина, она восприняла многие условности классической школы и не раз встречала суровые отзывы о своей игре, изысканной там, где должна была быть сама простота декламационной, там где роль не допускала ничего иного, кроме правдивой передачи народной речи, — «традиционные жесты» (в «Русалке» Пушкина, играя дочь мельника, «безпрестанно простирала горизонтально руку в воздух» и проч.), однообразно-минорный тон речи, — все это отмечалось А. Баженовым, как пережитки «старого академизма», не свойственные новому времени. Но та же школа, тщательная шлифовка роли, серьезно-самаринское отношение к искусству оформили природные данные «любимицы московской публики», какой она сделалась после первых же выступлений в «Ребенке», «Институтке» и «Мишуре» в 1862 году. Блеск таланта сверкал сквозь прозрачную сетку школьных приемов, — яркая сила переживаний, глубокий драматизм и светлая стихия комизма, искренность и правда в выражении сложнейших душевных переживаний, одинаково легкое преодоление разно-

характерных психологических нюансов, дар объективной лепки художественных типов с полным погружением своего *я* в создаваемые образы, умение извлечь из мимики и жеста самое выразительное, внесение в игру изящной пластичности и особо чарующей женственности, — все эти черты резко чеканили образ юной артистки, с каждым годом шедшей вперед, удивляя современников совершенством стильного исполнения, наконец, в 70-х годах поразившей всех почти полным освобождением от «наростов» школы и получившей признание артистки, равной которой, по словам Писемского, не было во всей Европе.

Уже в «Грозе», в 1863 году, семнадцатилетней девочкой она создала свою Катерину, играя непосредственным инстинктом, не получая помощи от своего учителя. В 1866 году в «Саламейском алькаде» она приковала общее внимание, играя Изабеллу, — «слишком трудную роль» (в оценке А. Баженова) она «очень верно поняла и с большой правдой и искусством исполнила»: «симпатичная милой наивностью в первых двух действиях, она еще симпатичнее явилась в страшную минуту 3-го действия, когда Изабелла раскрывает перед отцом гнусное преступление, которого она стала невольной жертвой. В воплях и рыданиях, которые как будто заглушают слова Изабеллы и почти душат ее, у г-жи Федотовой выразилась с большой силой то беспредельное отчаяние, которое овладевает всем существом этой честнейшей девушки, принужденной открывать все обстоятельства своего бесчестия перед честнейшим же из отцов. Двойное страдание — за себя и за отца, уже при одной мысли о том, что уже обратилось в страшное дело, беспредельная честная злоба и в то же время мучительное сознание всего бессилия этой злобы, — все это нашло себе прекрасное выражение не только в прерывающемся, дрожащем, полном отчаяния голосе артистки, но и в самом ее положении: опустившись или, вернее, присев на землю, она приникла к ногам отца, к которому не могут прямо обратиться глаза ее; то же самое сказывалось: и в движениях рук, которыми она, отрывая их от груди, судорожно обхватывала то лицо, то шею, и в выражении лица, в этом безостановочном движении блестевших слезами зрачков; тут даже был совершенно уместен и тот легкий скрежет, который слышался местами в воплях артистки. Это была минута, поистине глубоко поражающая и трогательная.

Никогда, признаемся, так не симпатизировали мы г-же Федотовой и никогда не хотелось нам высказать ей так много хорошего, как во время этой сцены. Мы искренно благодарим ее за все то, что внесла она в таком изо-

билии в это лучшее и труднейшее место роли»... В этом восторженном описании явственно проступают индивидуальные черты артистки — яркая эмоциональность, нагнетательная сила страстно чувствующей личности — введенные в русло опытным знатоком сцены. Чем дальше, тем сильнее прорастали в Г. Н. Федотовой ее непосредственные силы, дававшие возможность создавать типовые и характерные образы в комедии и исторической драме Островского (Василиса Мелентьева), Грибоедова (София Павловна), в классическом репертуаре, в мелодраматических пьесах. Историк сценической жизни Г. Н. Федотовой, насчитав в ее репертуаре 170 ролей, сыгранных в промежутке между 1862 и 1878 годами, с благоговением может сказать, что счастливы были те, кто жил в одно время с нею, кто был в плену ее чародейного мастерства, заставлявшего переживать и чувствовать столько, сколько одна душа, без касания тайн сценического искусства, никогда не могла бы получить, только читая и перечитывая гениальных и некрупных драматургов Европы и России. Полное цветение таланта Г. Н. Федотовой обычно относят к концу ее двадцатилетнего служения в Малом театре, но нельзя не привести здесь описания впечатления и общей характеристики ее игры за то второе десятилетие, которое связано с новым ликом знаменитой артистки, освобожденным от некоторых жестов прошлого: «перечислять все пьесы и все роли, игранные Г. Н. Федотовой за это второе десятилетие, значило бы составлять целые каталоги (пишет очевидец ее игры безвестный историограф Г. Н. Федотовой). Поистине, это был невообразимо-разнообразный репертуар, едва ли еще приходившийся на долю какой-нибудь другой знаменитости — особливо из иностранных. То она являлась снова чуть не подростком ingénues, то старухой Маргаритой в «Ричарде III», то гетевскою Маргаритою; то казачкой Галей в пьесе Шевченко, то испанскою королевою в «Сумасшествии от любви» или еще донной Анной в «Каменном госте» Пушкина; то скромною мещаночкой в «Поздней любви» или «Трудовом хлебе» Островского. И опять видели ее испанкою в пьесе «Жизнь после смерти» или что то в этом роде, чего и не запомнить; то княгинею Резцовой в «Ошибках молодости», то француженками в пьесах Мольера, то британскою леди Мильфордт в «Коварстве и любви» Шиллера, то г-жею Бурмейер в «Ваале» Писемского и пр. и пр. и пр. И что ни новая роль — теперь это был цельный, с ног до головы живой образ, всегда верный самому себе как в общих крупных чертах, так и до неуловимейших деталей. В том и заключалась особенность игры Г. Н. Федотовой в эту зрелую пору ее таланта, в это второе десятилетие ее сценической деятельности против

первого, что она рассталась навсегда с прежнею, обольщавшею одних и заставлявшею к ней относиться критически других, декламационною манерностью. Она сумела теперь совсем отрешиться от установившейся было в ее



Е. К. Лешковская — Елена «Ночной туман» — А. И. Сумбатова

игре рутины и освободилась от наслоившихся чуждых влияний. Кого бы она ни изображала теперь, она играла так, что изображаемый человек слышался, а актер забывался... Так называемая «объективность образов», этот высший дар искусства, дался ей (напоследок) в той степени, в какой владеют им разве немногие и лучшие из художников».

В то время как Г. Н. Федотовой приходилось сбрасывать с себя школьные вериги, в эти самые годы приближения ее к зениту славы на сцене театра восходила новая слава, покорившая сразу молодую часть публики, метавшаяся от роли к роли, угловато и неровно играющая от отсутствия школы, нуждавшаяся в искусстве «играть», не умевшая совладать с титаническим темпераментом своей личности, но зато там, где роль требовала мощной экзальтации, бурных переживаний, скорбного пафоса, величия трагизма, там она, юная артистка, не имела соперниц, властно покоряла своим низким, грудным, нервным голосом, в котором слышалась скорбь, затаенная боль — то была М. Н. Ермолова. Немного раз она находила себя в первые годы сценической жизни: Эмилия (30 янв. 1870 г.), Альдара («Сумасшествие от любви», 1874), отчасти Катерина в «Грозе» (летом 1874), — вот, кажется, и все, где могла развернуть она во всей силе свой пламенный энтузиазм и скорбную грусть. Остальные роли или были ничтожны сами по себе или не соответствовали духовному облику (Софья Павловна в «Горе от ума») или только помогали оформлять, разнообразить приемы игры, внутренно не задевая и лишь в отдельных мгновениях касаясь затаенных струн души. Шесть лет прошло в томительном ожидании «девятого вала», который, наконец, смыл всю ненужную накипь, разрядил душную атмосферу предгрозья: первый бенефис М. Н. Ермоловой — 7 марта 1876 г., постановка «Фуэнте-Овехуна» — вписал ее имя в скрижали Малого театра, как величайшую трагическую артистку, как символ, как знамя целой полосы в истории русской сценической и общественной жизни. В лице М. Н. Ермоловой в этот день русская артистка заключила союз с революционной девушкой из тургеневского «Порога», русский театр стал одним из факторов в деле разрушения старого порядка гнета и насилия. Лауренция в ермоловском исполнении — это агитационная речь против тирании во имя свободного счастья народа, это зажигательный снаряд, брошенный во вражеский стан; — это страстный зов вперед, к боям, за право, за поруганную личность. Этого дня не забудет русская общественность, как не может она вычеркнуть великого освободительного значения художественной литературы. Народническая интеллигенция, жившая под знаком трепетного ожидания последнего боя», обвеянная в 60-х годах идейным лозунгом «в народ!», нашла в Малом театре великую поддержку своим гневным порывам, в свою очередь зажигая сцену своим социальным энтузиазмом. Историк сценической жизни М. Н. Ермоловой считает «Овечий источник» («Фуэнте-Овехуна») поворотным пунктом в сценической карьере артистки: «им открывается — говорит Н. Е. Эфрос —

новая полоса. Стремление идеализировать своих героинь приобретает иной характер. Они являются уже в окраске не тихой грусти и сменившей ее скорби, но бурного протеста и, вместе, восторженного экстаза. Они именно героини» .. Через восемь лет М. Н. Ермолова создала шиллерову Орлеанскую деву, но этот путь ее сценических воплощений уже лежит за гранью описываемого мной периода — вместе с Г. Н. Федотовой они пойдут десятки лет, обвитые венком всеобщего признания, восхищения — две царицы Малого театра...

Богатый крупными талантами, театр знал не мало артистов, с именами которых обычно связывались воспоминания об известных ролях и амплуа, выточенных ими с высоким совершенством: Никифоров, обладавший, по словам А. Баженова, «большим искусством пользоваться крупными типическими чертами исполняемых им характеров, передавать их выразительно и воспроизводить лица с такой полнотой и живостью, ставить характеры так крепко, что переиначивать их, хотя бы даже в некоторых частностях, очень трудно даже ему самому». Никифоров славился исполнением господина N в «Горе от ума» и Кутейкина; Колосова считалась лучшей Лизой в комедии Грибоедова; Бороздина I — Варвара, Ольгин — Скалозуб и Степанов — Тугоуховский, по отзывам современников, не знали себе равных; Акимова и Рыкалова создали немало типических фигур в серии комических старух и первая в особенности высоко ценилась за свой свежий непосредственный талант, на который она иногда наслаивала излишества фарса к большому огорчению ее многочисленных ценителей.

Искусство и жизнь нашли в труппе Малого театра 50—70-х годов десятки ваятелей, художников-творцов, столь сильных индивидуальностей, что зрители — москвичи и приезжие — шли в театр прежде всего «на актера», зная, что пьеса, как бы ни была она плоха, будет спасена художественным ансамблем, что бенефициант подарит незабываемым наслаждением, что театр всегда в силах потрясти, взволновать, сбросить набежавшую тоску, зажечь восторгом, перебудоражить заснувшую душу, приобщить к величайшим достижениям мирового искусства, что побывать в театре значит выйти освеженным, более умным, тоньше чувствующим, увидеть в жизни ранее не замеченное. Театр не манил внешне-постановочным: декорационная и мизансценная части спектакля отходили на очень далекое место. Режиссер Малого театра этой эпохи пытался обрамлять постановку спектакля соответственным духу пьесы материалом, но чаще оставлял заботы о совершенстве стиля по неимению ли средств, скупо отпускавшихся дирекцией «импера-

торских» театров, или по неумению, или по недостаточному признанию, еще издавна имевшему место в театре, значения декорационного искусства или по всем этим причинам, зная, что можно на скорую руку соорудить что-нибудь для новой постановки — публике не то нужно, она ждет появления любимого актера, любимой сцены. Для четвертого акта «Грозы» (1859), где у автора «узкая галлерея со сводами старинной, начинающей разрушаться постройки», воспользовались декорациями тюрьмы из какой-то мелодрамы, что дало повод одному из газетных рецензентов принять это за «арку моста, того самого, вероятно, который выстроен знаменитым механиком-самоучкой времен Екатерины». В «Кохинхинке» (1866) «для первого действия была поставлена декорация без потолка с старым драпри на верху, на левой двери в задней декорации красовались большие масляные пятна, которые не позаботились даже замазать; для второго действия прибрали комнату еще грязнее, оклеенную трактирными обоями, тогда как комната 2 действия, по пьесе, должна быть богаче и лучше комнаты 1 действия; вместо малиновой с гвоздикой мебели, о которой говорится в пьесе, поставлена была клеенчатая голубая» («Антракт» 29 июля 1866). В «Горе от ума» (постановка 1864 г.) действующие лица одеты были в современные костюмы, так что новомодные фраки и кринолины шли en regard с двубортным мундиром Скалозуба. Говоря об обстановочной стороне спектаклей в Малом театре 60-х годов, А. Баженов не раз отмечал рутинное отношение режиссуры к этой стороне дела: «комнаты на сцене меблируются обыкновенно самым неестественным образом, как-то условно, традиционно, как будто по какой-то формуле. В редкой сценической комнате не увидите вы (писал театральный критик в «Моск. Ведомостях» 1861), на так называемом первом плане, с одной стороны, дивана с стоящим перед ним столом, с другой — тоже стола при нескольких стульях; тогда как стены комнаты обыкновенно пусты и как будто ждут мебели...

Иногда приходится видеть на сцене комнаты, состоящие только из одних дверей и не имеющие вовсе окон; наоборот, в некоторых комнатах оказывается обилие окон, так что уже не знаешь, каким образом некоторые из них могли явиться на известном месте».

По поводу новой декорации Куканова в «Ребенке» (1862) А. Баженов писал, что она «ниже всякой посредственности». В «Дмитрии Самозванце» и «Василии Шуйском» Островского (1867), по словам того же рецензента, «Кремлевская площадь была ни на что не похожа. Более чем странно было видеть напр., вместо Успенского собора, низенькую церковь с главами без крестов

с дверью только-только, что в рост человека; а вместо Архангельского собора (направо от зрителей) — кулисы, изображавшие что-то в роде ярко размалеванных иллюминационных щитов». Были, конечно, и положительные дости-



Е. К. Лешковская Пехтерева
«Ассамблея» — П. Гнедича

жения, свидетельствовавшие о вдумчивом отношении режиссера к декоративной раме спектакля: так, по поводу постановки новой драмы «Соперница» (1864) А. Баженов писал, что она «до мелочей обдумана, а местами даже роскошна. Мастерская Рамирова в 1 д. обвешана со вкусом и симметрично размещенными картинами, нарочно, кажется, сделанными; в последнем дей-

ствии вся почти верхняя часть сцены наполнена изящно переплетающеюся листвою близко растущих деревьев, из-за мелкой, разрежающейся книзу прорези которой открывается в глубине сцены очень хорошенький пейзажик. Мы не заметили ни одного стула, стоявшего не на месте (кресло и стул в 3 д. стояли на середине сцены, но перед камином), даже мольберт был поставлен так, чтобы свет падал на картину не из-за руки работающего». В том же году в первый раз на Малом театре зрители увидели «чистую перемену павильонной декорации на опускную» — результат творческой работы машиниста театра Тимофеева. Более тщательную подготовку проявляла режиссура в постановке исторических пьес: так, декорации и костюмы к «Воеводе» (1865), по словам А. Баженова, были верны эпохе и почти безупречны, хотя так же не без существенных ошибок против Олеария, Висковатова и других историко-художественных первоисточников. Но публика не замечала этих промахов, как не особенно внимательно слушала те увертюры, вальсы и попурри, что разыгрывал оркестр под управлением Эрлангера, перед началом спектакля и в антрактах. Сцена для зрителя 50—70-х годов была местом, где разыгрывалась история жизни в вдохновенном воплощении артиста, актера, как такового, без дополнительных аксессуаров, усиливающих художественное бытие спектакля, но остающихся мертвенными, если нет полновесного актерского ансамбля.

Слабое развитие чисто эстетических потребностей русской публики этого времени, обогащенное более интеллектуальными запросами, чем формально-художественными, смыкалась в «старом академизме» режиссера-декоратора и костюмера и переносило центр внимания на содержательность спектакля с его идейно-бытовым репертуаром. Самая психология зрителя того времени ломала все, впоследствии ставшие обязательными, требования сценического влияния — эмоционально насыщенная, она нарушала течение спектакля бурным выражением своих настроений, бешено аплодировала за монолог, отдельную фразу, меткое слово, сказанное любимым актером, вызывала ушедшего со сцены, не давала говорить его партнеру, сливала артиста с изображаемым лицом, так что не взлюбив, напр., артиста Вильде, обычно встречала его шиканьем, правда, к досаде других — в итоге начиналась дуэль между сторонниками и недругами Чацкого-Вильде, аплодисменты и свистки чередовались вплоть до появления полиции, выводившей из театра виновников шума. Чувства восторга вообще выражались в столь неумеренной форме, что та же полиция выводила из театра слишком разошедшегося зрителя (случай с Ап. Григорьевым). По окончании «Эмилии Галлотти» М. Н. Ермо-

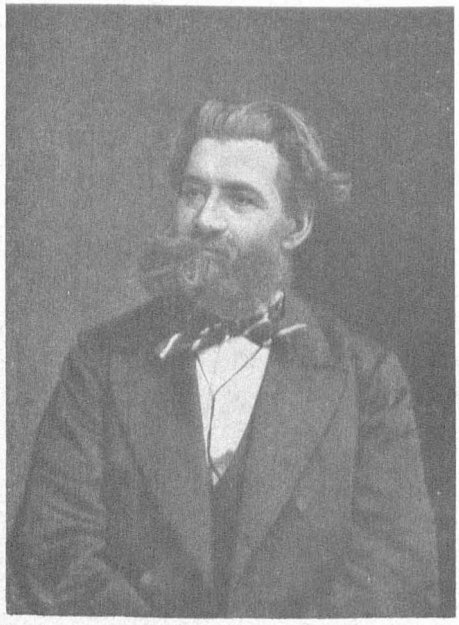
лова была вызвана 12 раз; на ее бенефисном спектакле (1876) четверть часа стоял стон и гул аплодисментов, едва показалась на сцене Лауэренция — М. Н. Ермолова, чтоб скрыть волнение, вынуждена была на минуту



Е. К. Лешковская Герцогиня Марльбор
«Стакан воды» — Е. Скриба

удалиться со сцены и вторично выйти, чтобы начать роль. Шумского вызывали по 16 раз, забрасывали венками. Во время гастрольного выступления Линской, игравшей в 1867 г. Кабаниху, петербургская артистка пять раз возвращалась раскланиваться с публикой, вызывавшей ее в средине акта, так что Г. Н. Федотова-Екатерина из-за невольной остановки спектакля поставленная в самое неловкое положение «должна была сесть на сундук и

смотреть на длившуюся в течение нескольких минут импровизированную сцену с некоим недоумением» (А. Баженов). Любимым артистам делались ценные подношения — Е. Васильева получила в 1865 г. золотой браслет с брильянтами от находившихся в то время в Москве литераторов, на котором были вырезаны имена поднесших его — Островского, Чаева, Писемского и др.; Никифорову в день полувекового юбилея, 21 мая 1877 г., были поднесены лавровый венок с серебряным автографом — от драматических



А. В. Сухово-Кобылин

писателей, металлический ящик с 14 облигациями по 100 руб. — от московского купечества, золотая табакерка — от московского генерал-губернатора, кн. В. А. Долгорукова, серебряный жбан — от Московского Артистического кружка; Г. Н. Федотовой в ее бенефис, в 1866 г., был поднесен серебряный чайный сервиз в голубом бархатном ящике, лавровый венок и букет; Самарину, в день постановки Виндзорских проказниц (1866), были поднесены мраморный бюст Шекспира и альбом рисунков Каульбаха к шекспировским пьесам и т. д. и т. д. С. Васильеву, представители московского общества во время прощального обеда перед отъездом его заграницу для лечения поднесли в серебряном кубке четыре тысячи рублей золотом. Такими знаками

выражали чувство благодарности за славное служение искусству. Малый театр был неотъемлемой частью умственной жизни Москвы, без которой нельзя было представить столицы. В одном неизданном письме юного почитателя Малого театра конца 50-х годов звучит местная московская гордость, не могущая допустить, чтоб где бы то ни было, кроме Малого театра, можно было столько пережить, передумать, научиться добру и красоте: «не Излеры и Штраусы необходимы человеку в минуты, необходимые после уединения,



Гр. А. К. Толстой

не продукты серые этой «Европы» могут освежить человека — читаем мы в письме Л. Поливанова (1858 г.) к его приятелю, восхищенному петербургской жизнью. — Нет! Мы не ценим истинного искусства данного нам, хотя и скупо, Москвою, как не ценят подлые петербуржцы своего великого Эрмитажа! Скажи мне, отвечай прямо — в трудную минуту жизни, куда пошел бы ты — в низкий Павловский сад, надрывающий сердце Петергоф, или — сел бы к подмосткам Московского театра, облегчить голову и засыпаться новыми мыслями — подле спущенного занавеса, скрывшего за собой великого Щепкина, Шумского, Самарина, Васильева, Колосову, Медведеву, Садовского...

Ах, К.! Я вижу в будущем Москвы несравненно более человеческую карьеру, нежели досталась на долю Петербурга».

«Великий образец театрального искусства, Малый театр 60—70-х годов был мощным аккумулятором, заряжавшим русского зрителя социальной энергией; образцовая школа сценического искусства, сцена Малого театра приобрела в глазах русского общества высокое учительное назначение, наравне с московским университетом. Малый театр — по признанию одного из зрителей той поры — был для молодежи школой и ареной общественности, единственной в то время почвой, на которой легально могли выражаться целой группой людей не личные, а общественные симпатии, высказываться одобрение иле неодобрение авторам и тем или другим веяниям и идеалам, олицетворявшимся на сцене.

Театр представлял поэтому нечто большее в общественном сознании, чем теперь [1], а к тому же, за отсутствием в то время публичных лекций, чтений, рефератов, был единственным серьезным, культурным развлечением. Роль и значение его были весьма крупны»...

Этими словами живого современника Малого театра 60—70-х годов (Н. В. Давыдова) четко обозначено его общественное значение в истории Москвы, России, поколение за поколением посылавшей в столицу сотни молодежи учиться. Золотой век Малого театра долго будет манить и притягивать ищущего поучений актерского мастерства, навсегда оставшись в летописях русского театра непревзойденной страницей сценического искусства, через рампу формировавшего идейное строительство страны, от жизни бравшего мозг и нервы для действенного воплощения главных дум своего времени.

[1] В начале XX века.

С. К. ШАМБИНАГО

А. Н. ОСТРОВСКИЙ и П. М. САДОВСКИЙ

Актер может благоговеть перед драматическим писателем, последний — восторгаться его сценической игрою, но каждый на своем поприще движется индивидуально. Совместная идейная работа писателя и актера — случай редкий. Если и соединены имена Шекспира и Бербеджа, Гоголя и Щепкина, все же, соработники, эти лица несоизмеримы: писательский гений был куда шире актерского ответа. Поэтому созвездие Островского и Садовского — явление исключительное на театральном горизонте. Оно сияло в эпоху определенную, имевшую большое значение в развитии русского общества, в частности Малого театра. Садовский до конца дней своих оставался близким к Островскому, но их активный союз пал на известный момент времени, по прошествии которого каждый пошел своей дорогой.

Сближение писателя и актера произошло в 1849 году. Садовский, старший пятью годами, насчитывал уже десять лет стажа члена столичной труппы. Островский свою карьеру только что начинал, правда, довольно блестяще. Если писатель искал еще самого себя, то миросозерцание артиста, повидимому, уже достаточно сложилось: молчаливый и многодумный, он искал лишь подходящего случая развернуть колоссальное дарование.

На своем славном артистическом пути, Садовский рисуется как человек с глубоким интеллектом. Но обидно мало данных, определяющих сложение его психики. По происхождению — он купеческого звания, сын рязанских мещан Ермиловых. Его родина[1] — южно-великорусский город Ливны, Орловской губернии, куда переселились для торговых целей родители. Несомненно, что проникновенное понимание домостроевского уклада жизни, любовь к родному прошлому, определившия его впоследствии, как славянофила, вытекали из склада и обстановки семейной жизни. Однако ею он недолго пользовался, оставшись рано сиротой. Тяжелую житейскую школу суждено было

[1] Родился 10 октября, 1818 года.

пройти будущему артисту. В его судьбе приняли участие родные дядья по матери, Григорий и Дмитрий Васильевичи Садовские, оба выдающиеся актеры провинциальной сцены. Григорий, прекрасный певец, герой и любовник, обладал горячим темпераментом и рано погиб, разбившись при прыжке на сцене в увлечении ролью. Второй был наделен недюжинным комическим дарованием. Надо думать, что мать Прова Михайловича передала сыну фамильные художественные наклонности. Мальчиком, пользуясь протекцией дядей, он бегал за кулисы и, подобно Негиной в «Талантах и поклонниках», жадно впивал в себя манящие чары театральной обстановки. Впоследствии юный Ермилов выучился рисовать, — обстоятельство, еще более подчеркивающее эстетические задатки его натуры.

Обладая очень хорошими умственными способностями, Садовский не получил образования. Но талантливый по природе, он живо всем интересовался, подмечал многое такое, мимо чего обычно проходили без внимания, понимал смешные стороны жизни. Из него рано выработался прекрасный рассказчик-импровизатор, поражавший слушателей изумительной наблюдательностью и юмором. Любознательный и чуткий весь был пропитан ощущениями художественного, роились в нем различные запросы. Но попытки сближений с людьми, которые, казалось, смогли бы ответить на его мысли, чувства или мечты, встречали обычное равнодушие, отпор или насмешку. И вот Садовский, как «улитка в раковине» сосредоточился в самом себе, стал молчаливым и мало общительным,—черты, не изгладившиеся в нем до самой кончины.

Образ романтика готов, и не трудно предсказать ожидавшую его участь. По следам дядей он идет на сцену, приняв фамилию Садовского, уже известную и почтенную в артистическом мире. И вот перед ним открылись розы и тернии провинциальной театральной жизни с ее неотделимыми спутниками: холодом и голодом.

Тридцатые годы были временем переходным для театра. Там недавно отшумел величавый XVIII век с пышными постановками, артистической публикой столиц, героическими страстями трагедий и гротесками комедийной сатиры. Театр стал быстро демократизироваться. Россия покрылась сетью частных антреприз, существовавших на медные деньги. Труппы, кочующие из Керчи в Вологду, вряд ли где могли успокоиться на обеспеченном заработке. «Актеры-пролетарии», по определению Дудукина, персонажа Островского, походили на птиц небесных: по зернышку клевали, тем и насытились. Жалкий бюджет исключал всякую художественность в театральном деле. Не-

обеспеченные, голодные актеры прилагали соответственно мало и сил к созданию ансамбля. Репертуар подгонялся под вкус публики, и чаще в театре давался дивертисмент, чем серьезное представление. Да и как не подчиняться, когда меценатом и почти единственным зрителем являлся, например,



А. А. Яблочкина — 1888

лавочник, кормивший после спектакля труппу и Садовского, в том числе, щами и кашей! Жалкие декорации, нищенские костюмы и реквизит окончательно сбивались на балаганную обстановку. Все это должно было скорее отдалять, чем привлекать людей на подмостки. Кочеванье по городам и ярмаркам не давало возможности актеру сосредоточиться, вдуматься и отде-

лать роль, если попадалась серьезная пьеса, так как преследовалась главным образом, быстрая смена репертуара. Островский в своих пьесах из театрального быта живо воплотил всю эту провинциальную среду и обстановку в значительной степени по рассказам того же Садовского.

Нужно обладать особым, артистическим темпераментом, чтобы обречь себя на подобное существование. Актерская психика—явление сложное и до сих пор почти не разработана. Многие шли на сцену, думая, что у них есть талант, следовательно и слава; гораздо менее было таких, которые осознали свои способности. Садовский был в числе последних. Завоевание им славы на провинциальной сцене не было бурным, он постепенно выделялся среди товарищей как талантом, так и серьезностью мышления, заставлявшей его искать для себя путей новых. Многое помогало ему потому, что он как раз был «улиткой в раковине». Грубые инстинкты провинциальных коллег не подходили к его благородной натуре. Он старался с ними не ассимилироваться и жил особняком.

Сем лет скитался Пров Михайлович по разным городам России [1]. Эти годы странствий сделались для него своей театральной школой. Мало была похожа она на столичную: в Москве и Петербурге царила традиция, молодыя силы старались вспоминать ушедших или подражать уходящим корифеям, там, в провинции — что ни город, то норов, труппы набирались случайно, таланты были разнообразны и большею частью неотесаны. Умный актер волей неволей становился эклектиком, умеющим выбрать объекты подражания, подметить талантливость собрата.

Как раз этим принципом подбора, по счастливому случаю, вздумал руководиться крупнейший актер Малого театра М. С. Щепкин во время гастролей в Казани в 1838 году. В труппе, окружавшей московскую знаменитость, состоял между прочим Садовский. От проницательного и опытного ока Щепкина не укрылась своеобычная талантливость Прова Михайловича. Он отметил молодого актера и не забыл его: в следующем году гениальный комик Малого театра стал крестным отцом Садовского на столичной сцене. Великим постом 1839 года Прову Михайловичу был дан закрытый дебют в Московском театральном училище, в спектакле, поставленном Щепкиным. Экзамен сошел благополучно, и Садовский, 6 апреля того же года, предстал в Большом театре перед публикой в той же дебютной роли: Жано Бижу в переводном водевиле «Любовное зелье или Цирюльник стихотворец». Нови-

[1] С 1832 до 1839 в Туле-Рязани-Ельце-Воронеже-Тамбове-Казани.

чек был принят в труппу Малого театра, где и стал выступать в переводных или подражательных водевилях, заменяя время от времени любимца публики, комика-буфф, В. И. Живокини.

Вряд ли, однако, Садовский произвел на экспертов театрального училища впечатление чего-либо выдающегося и особо оригинального. В нем видели лишь талантливую полезность. И на публичных выступлениях он на первых порах ничем не отличился. По крайней мере рецензент журнала «Репертуар» за 1839 год отнес Садовского к актерам, о которых нельзя сказать ни худого, не хорошего. Да и в чем было выделиться? Для Садовского, репертуара не подбирали, заставляли играть в ролях, в которых москвичи видали своих знакомцев и любимцев. Надо было или конкуррировать или войти в общий тон труппы. Но создать что-либо из небольшой и не главной водевильной роли было занятием в высшей мере бесплодным, ассимилироваться же Садовский не хотел и не мог.

В Малый театр артист принес ту же несообщительность и замкнутость, постоянно держался в стороне, редко вступал в разговоры, а когда говорил, то, почти не вскидывал глаз на собеседника. Приятельския отношения у Садовского налаживались долго, он как бы со всех сторон ощупывал человека, прежде чем протянуть ему руку, зато если таковыя возникали, Садовский сразу становился и разговорчивым собеседником, и преданным товарищем. Беседовать он любил не в театре, а на «теплых водах», как он величал трактиры.

Артистический путь в Москве Садовский проторял самостоятельно и понемногу. Самобытный крупнейший талант говорил сам за себя, успех вырастал медленно, но неуклонно. На публику, привыкшую к традиционной игре, в значительной степени условной, поражающе действовали простота и наивность исполнения роли, наличность живой слиянности актера с сценическим персонажем. Чем менее ходулен был последний, тем реальнее выходило сценическое воплощение. Утонченная часть публики поняла новую игру и любовалась, для большинства же эти качества покуда казались недостатком.

Самостоятельно выделиться, поднять до себя публику и критику, заставить понять свою артистическую индивидуальность было делом не легким. Труппа Малого театра составляла сорганизованное целое. Часть членов ея прошли специальную драматическую школу, другие следовали за крупными дарованиями. Традиция сценическая уходила корнями в театр западно-европейский. Некоторые ездили за границу за новинками в репертуаре и игре. Труппа была в известной степени интернациональна

Таким же был особенно и поддерживающий ее репертуар. На сцене еще не остыл пафос трагедий Озерова, продолжавшийся романтическими драмами Кукольника, где трактовались запоздалые теории французского новоклассицизма. Подобные произведения непременно должны были поддерживать игру условную, ходульную, далекую от жизненной простоты. Шекспир, появившийся к концу 30-х годов в новых переводах, мало давал материала для упрощения. Более жизненные драмы Н Полевого, вроде Параши Сибирячки, всетаки сильно сбивались на мелодраму, сентиментальное порождение западного же театра. На сцене главенствовали благородные страсти, герои рисовались поистине добродетельными, злодеи определенно ужасными. Эта схематичность композиций образовывала литературные вкусы публики. Привыкшие к «правильной» конструкции пьесы, т.-е. к наличности завязки интриги и критики, развязки и делению персонажей на определенные характеры, они недоверчиво отнеслись к «Женитьбе» Гоголя, озадаченные отсутствием в ней сюжета, и поразились «Ревизором», где, по мнению критика «Северной Пчелы»—«не видать ни единой благородной черты сердца человеческого». Итак, в серьезном репертуаре преобладала условная игра трагедии и мелодрамы. Того, что называется «высокой комедией», почти не было вовсе. Редкими островами маячили великие произведения драматической литературы, творения Шекспира, Шиллера, Грибоедова и Гоголя. Но главное господство принадлежало водевилю, этому типичному представителю французского жанра [1]. Водевиль был, большею частью, переводный: оригинальные являлись или подделками, или подражаниями. Бывали и счастливые исключения, обогащавшие репертуар самобытным вкладом. В общем же поверхностное и однообразное содержание этого жанра расцвечалось введением куплетов, часто злободневных, дававших возможность актерам легко обращаться с текстом, в который вставлялись импровизированные реплики, «отсебятины», сбивавшие водевиль вовсе на оперетку. Близость к ней стала еще теснее с сезона 1844—45 года, когда пришедшие из Парижа полька и канкан сделались модными танцами в спектаклях. Даже серьезным актерам случалось приплясывать.

В такой обстановке приходилось вращаться Садовскому, актеру с ясным ощущением призвания к иному, во всяком случае национальному репертуару. Если для вдумчивых театралов-современников была тягостна подобная засоренность репертуара, то тем более тосковал по хорошим пьесам артист, да-

[1] Например двадцатилетние, с 1826 по 1855, итоги постановок Петербургского театра: трагедий и драм 369, комедий 387, водевилей 850.

рование которого было предназначено для воспроизведения правдивой и простой жизни. Со времени поступления по 1842 год, Садовскому положительно не в чем было проявиться, кроме ничтожных и заигранных ролей



А. А. Яблочкина Анна
«Ричард III» — Шекспира

в водевилях. В маломальски серьезных пьесах роли разбирались «великими». Вспоминая, как ценила его провинция не только за талант, но и за трудолюбие, Садовский неоднократно выражал желание покинуть казенную сцену. В одной из бесед на теплых водах с помощником режиссера С. Соловьевым, с которым стал в приятельские отношения, Пров Михайлович такими сло-

вами выражал свое недовольство: Здравствуйте! Прощайте! и уходит в средния двери! С этим, брат, далеко не уедешь. Ролей просить нечего: «Сам» (Верстовский, инспектор репертуара) меня не жалует, значит и не дадут... Махну опять в провинцию, там то, по крайней мере, мне случалось играть хорошия роли»...

К счастью для Малого театра Садовский не покинул казенной сцены. Причиной служило неуклонное возрастание его успеха у публики. В сезон 1840—41 года он выступил в водевиле «Филатка и Мирошка соперники». Уже десять лет это произведение Григорьева 2-го не сходило с репертуара, игралось несчетное число раз, вызывая бурные восторги публики. Современная ему критика называла водевиль «грязным и тривиальным», и в этом определении чувствовалась именно его свежесть. В пьесе верно схвачено не мало бытовых подробностей, что и было сочтено критикой, как тривильность. Выступление Садовского в роли так или иначе жизненно-правдивой показало публике, с каким артистом она имеет дело. На этот раз отозвалась и критика. В первой книжке журнала «Москвитянин» за 1841 год появилась статья, где приглашалось обратить внимание на молодого актера, который в игре своей проявляет «бездну натуры». Сам журнал только что начинал свое существование, и редакция его была проникнута тем чувством национального самосознания, которое многое принимало от славянофильства, еще больше—от «почвенников». Главный вдохновитель Москвитянина начальный поры его существования, профессор Шевырев, непокладая рук воевал с западничеством, противополагая ему родные, здоровые устои русской жизни. Редакция прозорливо почувствовала в Садовском совпадение идеологии, и ей принадлежит первое слово, знаменательно определяющее высокоталантливого исполнителя, как «будущего московского любимца» и «московскую знаменитость». Любопытно, что на долю Москвитянина выпала и наиболее полная оценка окончательного расцвета Садовского в пору его совместной работы с Островским.

Вторым триумфом явилось исполнение им роли провинциального актера в водевиле «Лев Гурыч Синичкин». В этом, может быть, лучшем своем произведении Д. Т. Ленский, несмотря на заимствованный сюжет, обильно пользовался чисто русскими бытовыми чертами. Садовский был изумителен в изображении персонажа, столь знакомого ему по живым впечатлениям собственной жизни в провинции. Успех, сопровождавший эти два создания, выдвинул Прова Михайловича на первыя места в труппе и, несомненно, погасил стремление уйти из столицы.

Выступление в двух маломальски бытовых пьесах еще раз подчеркнуло, что Садовскому нужны были живые, предпочтительно русские, персонажи пьес серьезного содержания. Но такие типы приходилось выбирать по крупинкам. Перепевы чужой литературы не трогали артиста, и он всего менее ярко играл в комедиях и водевилях переводных. Но такова уже всеобъемлющая сила таланта! Гуманитарныя создания гениев всемирной литературы находили в Садовском великолепного толкователя. Так одним из его лучших воплощений, падающих на указываемую эпоху, была роль шута в Шекспировском Короле Лире; не менее блестяще провел он роль Мещанина во дворянстве Мольера, которую поставил для своего первого бенефиса[1]. Кстати сказать, в том же бенефисном спектакле Садовский прекрасно сыграл роль купца в плохеньком водевиле «Купцы». Поразительная широта диапазона! Публика и критика должны были притти к выводу, что перед ними артист в высшей степени незаурядный, способный воплощать типы общечеловеческие.

Полное признание со стороны общественной, Садовский получает с момента перехода к нему ролей Гоголевского репертуара, с 1843 года. Утешительный в Игроках и особенно Подколесин в Женитьбе делаются лучшими из его созданий. Глава нового периода русской литературы, прямой учитель Островского в области драматической поэзии, Гоголь в своих произведениях выявляет одновременно типы и национальные и общечеловеческие. За бытовой оболочкой виднеется психика свойственная всем людям без различия этнического. И тут то Садовский почувствовал себя как рыба в море. Исполнение им роли Осипа в Ревизоре подало критику «Москвитянина» А. А. Григорьеву заявить, что устами Садовского со сцены гласит «сама истина». Это утверждение определяет нечто большее, чем «бездна натуры», подмеченная ранее в его игре тем же журналом. Истина жизни, художественно преподнесенная, есть Аристотельский катарсис, импульс очищающий и облагораживающий зрителя более, чем благородныя тирады добродетельных героев мелодрамы.

Как вдумчивый театрал и тонкий ценитель А. Григорьев подметил в Садовском специфичную черту его дарования, может быть выявившуюся благодаря наличности подходящего репертуара. Это «комическое вдохновение», вспыхивающее во время исполнения время от времени, когда артист своей игрою как бы «дополняет мысли комического поэта». Оно искрилось во время наблюдения Осипа-Садовского над тем, как барин его ест суп: него-

[1] 14 апреля 1844 года.

дование при виде волчьего аппетита Хлестакова, переход от отчаяния к надежде, что останется хоть сколько-нибудь и ему, жгучая радость при принятии остатков супа поразительно передавались мимической игрой артиста; удивительна была его мимика и в то время, когда он докладывал, что Хлестакова спрашивает городничий: Садовский делал страшные глаза и жутко понижал голос, как бы желая еще более испугать насолившего ему и надоевшего барина. Эту способность к комическому вдохновению Пров Михайлович целиком передал своему сыну.

Могучий талант созрел, оставалось только приложить его. Необходим был репертуар, подходивший к размеру дарования, склонностям и миросозерцанию оригинального артиста. Счастливый случай подвел его как раз в этот критический момент к молодому драматургу Островскому, начинавшему свою деятельность в знаменательные 40-е годы.

Принято утверждать, что конец 40-х и начало 50-х годов было временем трудным для литературы, которой приходилось выдерживать непосильную борьбу с цензурным гнетом. Однако, между 1848 годом европейской революции и 1852 годом смерти Гоголя, на писательской арене выступили и уже определились как недюжинные буквально все деятели блестящего периода новой русской литературы, ее гордость и слава. Духовная жизнь развилась интенсивно. Европейской революции, несомненно, предшествовали годы подготовки. Ее отзвуки, несмотря на предохранительные меры, доносились до России и отражались в борьбе тоже политической, но ведомой в форме претворенной, скрытой; борьбу эту взяли на себя западники и славянофилы и проводили ее под флагом философских и литературных споров. Одни проповедывали самобытность, индивидуализм национальный, другие склонялись к международному социализму. Борьба эта редко велась на страницах периодической печати и тем захватывала широкие круги интеллигентского общества. Студенты свободное от лекций время тратили на чтение журналов, где царил Белинский, обсуждение прочитанного в кофейнях и трактирах, предупредительно выписывавших периодические издания. Кружковщина была развита чрезвычайно.

Наряду с увлечением литературной полемикой шло восторженное отношение к театру. Сценические новинки служили источником таких же горячих дебатов, как и захватывающая статья в журнале. Публицистика, театр и университет были тесно переплетены между собою. Политическая борьба проникала и на театральные подмостки, разделяла членов труппы также по господствующим партиям, заставляла их по разному относиться к той или

другой пьесе. Отзывался и репертуар: в пьесах стали встречаться злободневные намеки на политические темы. Так в сезон 1847—48 года в Петербурге Каратыгин поставил свой водевиль «Натуральная школа». В нем



А. А. Яблочкина Королева Елизавета
«Мария Стюарт» — Шиллера

под видом учителей, выписанных для женского пансиона, были выведены представители молодого литературного поколения западников, поклонников так называемой «натуральной школы». Гвоздем водевиля служил куплет, всегда повторявшийся. Он так изображал эту новую школу «ума и словесности»: чтобы быть писателем —

Надо раскапывать тайны семейныя,
Чашу где горькую пьют:
Сколько трактиры, харчевни, питейныя
Пищи поэту дают!
Там-то отыщем Руси молодечество,
Там-то все думают вслух,
Там первообраз всего человечества,
Там-то народный наш дух!
Мы, мы натуры прямые поборники —
Гении задних дворов,
Наши герои — бродяги да дворники,
Чернь петербургских углов.
Здесь мы реформу найдем социальную
Новым ученьем своим,
В школу гуманно-ультрà-натуральную
Ваш пансион обратим.

Водевиль имел большой успех, но что называется «успех скандала» потому что шел слух, будто «сферы», косо посматривавшия на западников, заказали его Каратыгину.

В политическую борьбу были втянуты, стало быть, все слои тогдашнего мыслящего общества. Во главе западнических журналов стояли петербургские «Современник» и «Отечественныя Записки», национальных — не вполне славянофильский «Москвитянин». Университетские профессоры в Москве определенно делились на партии, враждовавшия между собою в смысле влияния на аудиторию. Островский из своего короткого пребывания в Университете вынес хотя и не глубокую, но все же антипатию ко всему русскому быту. Борьба партийных страстей в Малом театре выражалась в горячих дебатах и ссорах не без юмора. Рассказывают про один вечер у Щепкина, где «западники» так обрушились на все национальное, что обзывали русских, всех без исключения, ворами и мошенниками. «Ну прощайте, мошенники!» сказал, вставая, Садовский, до сих пор молчаливо, но внимательно следивший за беседой.

Философское обоснование партийных взглядов шло из Германии. И если ей обязано русское общество учением Гегеля, то откуда же появился «романтический национализм», легший в основу русского славянофильства. Возникший во время объединения Германии после Наполеоновских войн, в 30-х годах он облекся в теорию, ученую и очень увлекательную. Выдвигался эстетический принцип, что только тот народ сможет пре-

тендовать на историческое существование, у которого имеется поэтическое и художественное прошлое. Отсюда вырастал культ старинной поэзии, ревностно собирались остатки древних песен, сказок, преданий; в систематических сборниках издавались средневековые национальные саги, разбирались, изучались. Родная старина и быт были объектом увлечения по всему фронту. Это немецкое преклонение перед истинным духовным величием своего народа передалось тем русским, которые поддерживали научные связи с Германией, слушая лекции в тамошних университетах. Идеология славянофильства в сильной мере обязана этим питомцам германской науки.

Романтический национализм в России, как и немецкий, выразился, между прочим, горячим обращением к бытовой старине и поэзии. Увлечение последней с одной стороны дало толчек сначала к собиранию материала, потом к его научному обследованию. За это взялись славянофилы, в том числе братья И. и П. Киреевские. С другой — в московском обществе, на собраниях и вечеринках широко распространилось живое исполнение русской песни, нашедшей себе поразительных любителей-певцов. Впечатление, производимое пением, нередко бывало потрясающим. Таким изобразили его А. Ф. Писемский в своем романе «Взбаламученное море» и западник И. С. Тургенев в рассказе «Певцы».

Если в лагере западников господствовало материалистическое мировоззрение, преклонение перед быстро несущейся, технически организованной европейской жизнью, то в противоположном преобладала эстетическая струя, наследие Пушкинской эпохи, и некоторого рода квиетизм, созерцательная косность, выражавшаяся в проникновенной и задушевной беседе кружковцев где нибудь в кофейной или трактире, за питьем и едою.

И вот, в 1846 году в Железном трактире Печкина, за одним столиком случайно пили чай Т. И. Филиппов и Островский. Первый читал новый роман Жорж-Занд; разговорившись, беседа приняла оживленный характер, завязалось знакомство, впоследствии перешедшее в дружбу. Филиппов принадлежал как раз к тем романтическим почвенникам, для которых были доступны и вполне понятны красоты русского быта, языка, поэзии. Сам превосходный исполнитель русских песен, он заставлял слушателей испытывать глубокие переживания. Его то, под фамилией Тертиева, и вывел Писемский в своем романе. Островский, в момент встречи был уже начинающим писателем, у которого, по собственному признанию, в портфеле лежало «множество сцен из купеческой жизни». В следующем, 1847 году он стал печататься, а 14 февраля 1847 по его словам, сам поверил без сомнений и ко-

лебаний в свое призвание, как писателя, после того как у профессора Шевырева прочел свои драматические сцены.

Под влиянием Филиппова и Островского исчез тот легкий налет преклонения перед авторитетом «Отечественных Записок», который привился к нему на университетской скамье. Проницательный наблюдатель, он стал подмечать своеобразные проявления народной жизни, тем более, что в Москве не было недостатка в типичных самородках. Мало по малу, вокруг приятелей подобралась компания, куда, как основное ядро, вошли критик Эдельсон и поэт Алмазов, близкие Филиппову по участию в редакции «Москвитянина», и Садовский, уже давно причастный этому журналу, как всесовершенный славянофил, разделявший религиозные убеждения и политические верования «Москвитянина».

Таким образом образовался кружок, литературно-артистическая богема, — «молодой, смелый, пьяный, но честный и блестящий дарованиями», по определению А. Григорьева. В его основании лежала горячая любовь к национальному прошлому быту, поэзии, обряду, вера в способность русского народа к самостоятельной и высокой культуре. Призывом к самобытности, к твердому почвенному началу в каждом писателе полны горячие статьи критика «Москвитянина» — А. Григорьева.

Сближение Островского и Садовского, представлявших идеальное сочетание, как выражались современники, произошло в 1849 году, знаменательном тем, что Островским была написана первая большая комедия «Банкрот». Произведение это обратило на себя всеобщее внимание, благодаря почину М. Н. Каткова, в квартире которого комедия была прочитана еще до выхода в печати. По Москве быстро разнеслась ее слава, и Островского стали приглашать на ее чтение в знакомые и незнакомые дома. Состоялись литературные собрания у Новосильцевых (для графини Е. П. Растопчиной), Н. Ф. Павлова и, наконец, 3 декабря 1849 г., у М. П. Погодина; на этом чтении присутствовал Н. В. Гоголь. «Комедия «Банкрот» удивительная, записал в своем дневнике Погодин, ее прочел Садовский и автор».

Садовский неукоснительно ездил с драматургом совместно демонстрировать пьесу. Читали попеременно. По свидетельству Т. Филиппова — «как чтец Островский далеко превосходил Садовского; но когда через несколько времени им привелось совместно играть сцены из той же пьесы в доме С. А. Пановой на Собачьей площадке, превосходство Садовского оказалось в своей силе».

Комедия «Банкрот» под названием «Свои люди, сочтемся», была напечатана в книге «Москвитянина» за 1850 год. Успех автора был триумфальный.



«Мария Стюарт» — Шиллера

2-е действие

Королева Елизавета — А. А. Яблочкина; Гр. Шлюсбюри — О. А. Правдин

1910 г

Кн. В. Одоевский поставил эту пьесу на ряду с «Недорослем», «Горем от ума» и «Ревизором», — «классическими трагедиями русской литературы». Оценка проникновенная, показывающая всю серьезность нового произведения, делавшего поворот в развитии русской драматической литературы.

Чувствовал поворот в своей артистической карьере и Садовский. «Свои люди» явились как раз таким вкладом в репертуар, о котором инстинктивно мечтал талант его. Яркий бытовой колорит, определенно русский, исконный купеческий, изумительный язык, и в то же время типы, выходящие своими душевными качествами за пределы сценической условности и национальной участи. В них выявлялись черты, присущие общечеловеческой психике. Вместе с тем, это была пьеса боевая, окрашенная известной партийностью, как раз такой, которую разделял Садовский. Не даром она была запрещена к постановке и появилась на сцене Малого театра только в 1863 году. Садовский категорически определился сторонником того направления в искусстве, которое намечал Островский. Лишенный возможности воплотить его образы на сцене, исключая упомянутого любительского спектакля у Пановой, он пока отводил душу в непрерывном чтении комедии по московским салонам.

Узы, соединявшие Островского и Садовского, крепчали. Артист, ставший пропагандистом начинающего писателя, добровольно обрекал себя на борьбу, неизменно возникающую вокруг явления нового, и в то же время, из ряда вон выходящего. Островского мог не принять противный лагерь, как на самом деле сильно не одобрял долгое время. Садовскому предстояли столкновения с товарищами по сцене, для которых тоже могло оказаться неприемлемым новое слово. Вступление того и другого в состав молодой редакции Москвитянина, эту грядущую борьбу еще сильнее обострило.

Кружок, сформировавшийся около Т. Филиппова, ютился при издаваемом профессором Погодиным журнале «Москвитянин». За время своего существования с 1841 по 1855 год, последний пережил два периода. Первый, до 1845 года, был временем ожесточенных сражений с западниками, особенно с Белинским, во время которых обоюдные нападения велись в очень резкой и озлобленной форме. Во втором периоде журналом одно время заведывал славянофил И. В. Киреевский, но Погодин, будучи поклонником положительных сторон русского прошлого, но не упрямым его энтузиастом, не мог разделить узкой партийности славянофильства, и с редактором разошелся. С 1848 г., журнал открыл двери для молодежи Филипповского кружка, пригласил ее в ближайшие сотрудники и до 1855 года «молодая

редакция» стала пользоваться Москвитяниным, как органом для выражения своих идей и стремлений.

Островский и Садовский вошли в нее в 1850 году. Вскоре к ним присоединились писатели А. Ф. Писемский, А. А. Потехин, С. В. Максимов, П. И. Мельников (Печерский), Н. А. Мей и актер И. Ф. Горбунов. Одно время соучаствовали Е. П. Растопчина и Д. В. Григорович. Тон давал и господствовал Островский, пьесы которого стали помещаться на страницах журнала. Григорьев и Эдельсон являлись его ярыми защитниками от нападок враждебного лагеря и пропагандистами.

Особенной непримиримостью отличались «Отечественные Записки» и «Современник». После смерти Белинского, в 1848 году, в западнической литературе замечается, как говорит С. Венгеров, «понижение нравственного и умственного уровня, отсутствие идейного творчества, мелкий пошиб людей, ставших за безлюдием во главе литературного долга». Таковы и были воинствующие противники Москвитянина, державшиеся за свои идеи с сектантскою узостью. Где Белинский и Герцен могли бы уступить, там не уступали Панаев, Дружинин, Дудышкин. Ясно, что все, исходившее от их идейных врагов должно было критиковаться или близоруко-тупо или партийно-пристрастно. Оба петербургских журнала отчаянно глумились над всем, что им казалось ретроградным, навязывали Москвитянину роль славянофильского органа и старательно поддерживали полемику. Последняя велась страстно, но дальше поверхностных издевок, разных шуток не шла, на содержательные статьи не хватало ни сил, ни уменья. Главный критик западников, Дружинин, бредил Англией. Журналы считали долгом глумиться над русским духом, на что не имели права, так как сами его не изучали и не интересовались.

Молодая редакция выгодно отличалась от петербургских литературных собратий. Не лишенная энтузиазма и способности увлекаться, она была в достаточной степени свободна от пристрастного славянофильства и упрямства. Вдохновитель ее, А. Григорьев, как сам по себе крупная личность, был чужд узкой партийной окраски. «Я решительно один, без всякого знамени», говаривал он. Мистически преклонявшийся перед силой народного духа, он разделял вполне чаяния кружка своего, несомненно близко стоявшего к «почве», знавшего подлинный быт из непосредственного общения с его живыми представителями. Достаточно вспомнить таких художников-этнографов, какими показали себя Печерский, Максимов и знаток провинциальной жизни—Писемский. Когда в 1856 году Островский, по личному

желанию, принял участие в так называемой «литературной экспедиции»,—поездке по России с этнографически-художественной целью,—то предприятие это явилось логическим завершением пребывания его в составе молодой редакции.

Кружок «Москвитянина» принимал большое участие в сценических успехах Садовского. С сезона 1849 — 50 года театральный репертуар заметно стал обновляться. На сцене стали появляться одна за другой пьесы Тургенева: «Холостяк», «Завтрак у предводителя», «Провинциалка», была поставлена «Царская невеста» Л. Мея, удачный водевиль гр. Сологуба «Беда от нежного сердца». Начинали свою деятельность Тарновский и Руднев, ставшие впоследствии присяжными драматургами. Но Садовскому все же не было простора. По совету своих друзей он поставил в свой бенефис 1851 г. «Короля Лира», трагедию, в которой члены молодой редакции усматривали параллель с комедией «Свои люди, сочтемся». Садовский не имел успеха у публики, помнившей Каратыгина и Мочалова. Т. Филиппов написал в «Москвитянине» апологию по поводу игры артиста, в которой видел отсутствие аффектации, стремление отобразить характер; сцены суда над дочерьми и смерти рецензент находил безусловно удачными. Вероятно, Садовский оригинально провел роль шекспировского героя; ничего не доказывает это отсутствие внешнего успеха, так как привыкшая к патетической игре прежних корифеев публика не смогла оценить исполнение без аффектаций.

Момент слиянности писателя и актера, в конце концов, наступил. «В бенефис Л. П. Косицкой, 14 января 1853 года, я испытал первые авторские тревоги и первый успех», так писал в своей автобиографии Островский. «Шла моя комедия «Не в свои сани не садись»; она первая из всех моих пьес удостоилась попасть на театральные подмостки». Садовский выступил в пьесе, приходившейся ему вполне по плечу. И. Горбунов говорит в своих «Воспоминаниях»: «Колоссальный талант Садовского, после исполнения им купца Рысакова в «Не в свои сани не садись» Островского, вырос во всю меру». В том же году артист исполнил роль Беневоленского, в другой комедии Островского «Бедная невеста» — «одно из своих самых художественных созданий». Современники признали, что он «создал не одно только внешнее обличие этого типа, нет, он открыл зрителю самую душу подобного рода людей» (В. И. Родиславский). Получалось впечатление, что этого персонажа каждый где-то видел, когда-то имел к нему дело, что подобные люди именно так и должны были вести себя в жизни, как истинно-художественно изображает это Садовский.

25 января 1854 года, артист сыграл Любима Торцова в комедии «Бедность не порок». Московская публика и вся критика правого лагеря были окончательно побеждены. Гений Садовского сверкал ослепительно. Сыграть



В. Н. Давыдов · Городничий
«Ревизор» — Гоголя

такую роль, при господстве еще мелодрамы, было делом очень трудным, легко было впасть в слезливость. «Нужна была, — говорит Д. А. Коропчевский, — самая живая наблюдательность, исключительная творческая работа, чтоб из немногих черт этой небольшой роли создать незабвенную фигуру,

которая стоит перед нами, точно отлитая из бронзы. Она производила такое потрясающее впечатление, что осталась в моей памяти со всеми мелкими подробностями жестов и интонаций». А. Григорьев писал восторженные статьи об Островском, утверждая, что его комедиями сказано «новое слово». «У Островского есть свое прочное и вместе с тем идеальное миросозерцание с особенным оттенком, обусловленным как данными эпохи, так и данными натуры самого поэта. Это—коренное русское миросозерцание, здоровое, спокойное, с юмором, без фальшивой грандиозности и такой же сантиментальности». Что касается игры Садовского, то критик Москвитянина, потрясенный своими переживаниями, мог излить свои чувства только в поэтических строфах:

Поэта образы живые
Высокий комик в плоть облек...
Вот отчего теперь впервые
По всем бежит единый ток.
Вот отчего театра зала
От верху до низу одним
Душевным, искренним, родным
Восторгом вся затрепетала.
Любим Торцов пред ней живой
Стоит с поднятой головой,
Бурнус напялив обветшалый,
С растрепанною бородой,
Несчастный, пьяный, исхудалый,
Но с русской чистою душой.
Комедия ль в нем плачет перед нами,
Трагедия ль хохочет вместе с ним,
Не знаем мы и ведать не хотим!
Скорей в театр! Там ломятся толпами,
Там по душе теперь гуляет быт родной,
Там песня русская свободно, звонко льется,
Там человек теперь и плачет и смеется,
Там целый мир, мир полный и живой...
На сердце так тепло, так вольно дышит грудь,
Любим Торцов душе так прямо кажет путь!

Триумф, сопровождавший первые постановки комедий Островского и игра Садовского, поразившая всех окружающих, не должны были, однако, пройти безнаказанно. Ведь и автор и исполнитель принадлежали к редакции журнала так или иначе партийного, обреченного вести борьбу с лагерем

противоположным. И борьба началась. Можно сказать, что ей суждено, красной нитью тянуться по всей дальнейшей карьере писателя и актера и доставлять нередко тому и другому множество горьких переживаний. Нужна была огромная выносливость и вера в свое призвание, чтобы бороться, не



В. Н. Давыдов Фамусов
«Горе от ума» — А. С. Грибоедова

снижая знамени, хотя временами, ослабление охватывало того и другого. Островский нашел себе последователей, среди литературных собратий, обновил репертуар русской сцены и повернул драматическую литературу на

иную дорогу; Садовский собрал вокруг себя приверженцев и среди актеров Москвы и Петербурга, показал новую школу театрального действия и вознес Малый театр до классического храма Дионисова искусства. Работа грандиозная, но и обошлась она зодчим недешево.

Сначала принялась за Островского публицистическая критика. Западники обрушились на Григорьева за его «новое слово», которое для них означало поворот назад в общественно-политических стремлениях. Островский стал неприемлем для них, как талант, враждебный прогрессивным стремлениям. «Новое слово» стали шумливо трепать в шумливых пародиях и стихотворных фельетонах. Н. Г. Чернышевский написал уничтожающий ядовитой насмешкою разбор «Бедности не порок». Н. А. Добролюбов в 5 книге «Современника» за 1854 г., называл ту же комедию произведением «кичливой бездарности» и советовал ее автору, намекая на Григорьева, не увлекаться «восторженными и безотчетными похвалами и стихотворными дифирамбами, в которых провозглашают его героем искусства и Правды». Тургенев, написавший было в «Современнике» обстоятельную статью о «Бедной невесте», где оценил значение Островского как изображателя целой полосы русской жизни, получил большой нагоняй от редакции, и Панаев в следующем выпуске поспешил с очередным фельетоном, всячески поносящим драматурга. Для «Отечественных Записок» такое прославление Островского, какое ему воздавалось в Москве, казалось происходившим лишь в «литературном захолустьи».

Садовского ожидала борьба в театре. Остро выразились разногласия в труппе по поводу новых пьес Островского после представления «Бедности не порок». Малый театр, тесно связанный с литературой и университетскими кругами, насчитывал в своей среде немало западников и славянофилов. Во главе оппозиции стоял западник Щепкин. «Бедность не порок, да и пьянство не добродетель», говаривал он. Таких пьес, как «Свои люди, сочтемся», «Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», он прямо заявлял, что не принимает и не признает, о «Грозе» отзывался с отвращением. Ему вторил Шумский: «Вывести на сцену актера в поддевке да в смазных сапогах — не значит сказать новое слово». Самарин отмалчивался, но Островского не принимал. Все они, крупные, высокоталантливые артисты, как бы инстинктивно чувствовали, что новые роли не в их средствах, что найти настоящего тона в «новом слове» они не могут. «Михайлу Семенычу с Шумским Островский поддевки-то не по плечу шьет, да и смазные сапоги узко делает, вот они и сердятся» говорил П. Г. Степанов. Представи-



Заслуженная артистка

Г. Н. ФЕДОТОВА

тели старой школы видели, что с новым репертуаром им, еще бодрым и сильным, идут на смену новые люди, — Садовский, С. В. Васильев, Степанов, Л. П. Косицкая. Приходилось уступать дорогу и, это в известной степени раздражало. Во время спора о «Грозе» Щепкин до того разгорячился, что сказал со слезами: «Простите меня! Или я от старости поглупел, или я такой упрямый, что меня сечь надо». Садовский объяснил эту выходку по своему: «Ну, положим, Михайло Семенович может дурить на старости лет, он западник, его Грановский наспринцовывает, а какой же Шумский западник?» Рознь была на столько сильна, что знаменитая актриса А. Т. Сабурова звала западников «хлыстами». «Сережа, говорила она С. В. Васильеву, ты не вздумай в их компанию перейти, я с тобой играть не стану». Политическое миросозерцание Садовского оставалось стойким. Если Островский первыми своими пьесами, кончая «Не так живи, как хочется», отдал дань идеологии Москвитянина, то в последующих, не меняя основной линии поведения, показал себя настолько объективным, что впоследствии стал даже сотрудничать у Некрасова. Садовский был куда непреклонней. Он, так сказать, вербовал своих единомышленников. «Любовь, ты западница или славянофилка?», обратился он раз к Косицкой. «Я, милый мой, на всякое дело гожусь, лишь бы правда была. Ты какой веры — славянофил? Ну, я с тобой на край света пойду. А вот Шумский западник, может его вера и лучше моей, только от нас подальше!». И вопрос и ответ достаточно характерны, чтобы показать, какая, в сущности, глубокая идеологическая рознь замечалась в труппе Малого театра.

Стойкость Садовского проявлялась и во взаимноотношениях с людьми противоположной партии. Их он не понимал и не принимал. Раз случилось быть ему на обеде у А. И. Герцена. Были Щепкин, Самарин, Грановский, Огарев и приятель Садовского С. Степанов. По случаю перевода последним одной французской пьесы и было устроено сборище. За обедом Садовский молчал, по обыкновению опустив голову. Герцен господствовал над разговором. По общей просьбе, после обеда, Садовский стал рассказывать, чем привел в неистовый восторг Огарева. На обратном пути, переживая впечатления, артист так отозвался о Герцене: «Ничего, парень умный, только уж больно говорить любит, да чтоб его все слушали, как пророка какого, а попробуй кто сказать ему противное, так он сейчас и в амбицию вломится, говорит красно, да не всегда правду. Опять и это — зачем он всем кричит, что не верует в бога? Не верует, ну и не надо. Зачем же кричать то об этом? Умен он, да неразумен. Нет, больше я к нему не пойду. Скучно, а в уме после

ничего не остается». Смеркалось, когда проходили они по Тверскому бульвару. Навстречу попалась бедная старушка, одетая плохо, но опрятно. За неимением денег Садовский отдал ей единственный свой шелковый платок и прибавил: «Знаешь, у Герцена я пробыл часа четыре, а может быть и больше, а ни в голове, ни в сердце ровно ничего не осталось, а вот теперь, простая старушонка, а ничего, приятно».

Так же сдержанно и холодно вел себя Садовский на другом обеде. В 1853 году Щепкин уезжал заграницу, и Погодин решил дать ему прощальный обед в воскресенье, 10 мая. Приглашать Щепкина ездили Островский, Садовский и Шумский накануне. Погода, бывшая все время пасмурной, к обеду стало великолепной. «Природа нынче за искусство», заметил Шевырев. «Оттого, что искусство обращается нынче к природе», отвечал Островский. За обедом Щепкин был посажен между Островским и Садовским. Произносились тосты. Погодин говорил о том, что Щепкин имел такое влияние на Гоголя, какое в младшем поколении Садовский своей простотою, своею натурою и даже своею особою имеет на Островского. «В истории развития нашей комедии, комической игры, они все четверо составляют органическое целое. Начинающий утешать нас блистательными своими дебютами Островский получил в наследство много указаний на Гоголя, а Садовский не меньше обязан примеру и началу Щепкина». Тон явно был взят примиряющий. Т. Н. Грановский сослался на исполняющееся полувековое служение Щепкина театру и отметил, что артист продолжает трудиться не ослабевая духом и усердием».

Островский молчал. Садовскому пришлось говорить: «Как артист осмелюсь подтвердить слова Т. Н. Грановского. Много я знаю и знал людей с большими талантами, но не знаю, кто бы так честно служил своему искусству, как Михайло Семенович Щепкин». Все шло гладко, Садовский и Щепкин рассказывали, читали Гоголя, однако всегда отдающий себе отчет Погодин записал в дневнике: «Все очень хорошо удалось. Но, кажется, не доставало теплоты».

Обоим, наконец, приходилось бороться и с управляющими казенной сценой. Верстовский не долюбливал Садовского еще с первых лет его служения; он же заявлял, что у него сцена пропахла от дубленых полушубков и смазных сапогов персонажей Островского. Для последнего начавшиеся нелады с дирекцией в будущем сулили много неприятностей. Власти одинаково подозрительно посматривали на обе партии, славянофилов и западников. Цензурные неурядицы с пьесами драматурга — явное тому доказательство, так как Островского сначала не отделяли от славянофилов.

Между тем оба они, писатель и актер, интенсивно работали на пользу родного искусства. Садовский ежегодно выступал в какой-нибудь роли каждой новой пьесы Островского, удивляя публику гениальной игрою и поразительной гибкостью дарования, позволявшего ему создавать не только типы купеческих самодуров, но и высоко-драматические характеры; таково например, потрясающее исполнение им роли Краснова в пьесе «Грех да беда на кого не живет». За время своего сотрудничества с Островским, Садовский до своей кончины переиграл следующие роли: 1) Русакова (Не в свои сани не садись), 2) Беневоленского (Бедная невеста), 3) Любима Торцова (Бедность не порок), 4) Агафона (Не так живи, как хочется), 5) Тит Титыча (В чужом пиру похмелье), 6) Неужденова (Праздничный сон до обеда), 7) Кучера Толстогораздова (Не сошлись характерами), 8) Дикого (Гроза), 9) Густомесова (Старый друг лучше новых двух), 10) Краснова (Грех да беда на кого не живет), 11) Подхалюзина и Брускова (Свои люди сочтемся), 12) Тит Титыча (Тяжелые дни), 13) Юсова (Доходное место), 14) Потапыча (Воспитанница), 15) Хрюкова (Шутники), 16) Шалыгина (Воевода), 17) Бессудного (На бойком месте), 18) Поровцова (Пучина), 19) Козьмы Минина (Козьма Захарьич Минин-Сухорук), 20) дьяка Осипова (Дмитрий Самозванец), 21) Сеитова (Тушино) и 22) князя Воротынского (Василиса Мелентьева). Несомненно, к числу его незабываемых созданий принадлежала бы роль Кочетова в юбилейной пьесе «Комик XVII столетия», но 16 июля 1872 года, как раз в год 200-летнего юбилея русского театра, П. М. Садовский скончался.

Принято говорить, что к концу 60-х и в начале 70-х годов Садовский стал производить со сцены впечатление утомления, «как-то опустился». Выражалось это в небрежном отношении к делу, нетвердом знании ролей, причем артист не только не учил новые, но и забывал старые. Его гастроли в Петербурге, вызвавшие в первый приезд успех огромный, не произвели впечатления в 1870 г., когда Садовский всем показался «не прежним». Объяснения давались различные. Указывалось на то, что талант его, хотя и глубокий, но очень узкий, что он артист—стационарный, не умеющий переживать на сцене различных перипетий роли, но выходивший уже из-за кулис с готовым обликом. Отсюда, думали, явилась отвычка работать, утомление ролями, заставлявшими актера не только создавать тип за кулисами, но и переживать ее на сцене. За это «беспощадно, но основательно упрекали Садовского в последнее время», говорит Радиславский. Однако с таким объяснением совершенно не вяжется впечатление Коропчевского, после дол-

гого промежутка снова увидавшего Садовского в роли Краснова. Если первое исполнение было поразительным, то вторичная игра потрясла автора воспоминаний: роль была перестроена капитально, персонажу был придан совершенно иной, трагически редкий характер, не было следа того добродушия, которое мелькало в первой редакции исполнения. И такая переработка, явно гениальная, падает как раз на указываемую пору понижения. Другое объяснение, что Садовский, отвлеченный делами Артистического кружка, за картами и ужинами забывал работать для сцены — банально. И Островский любил выпить и закусить в компании, но вряд ли он сколько-нибудь «опускался». Объяснение должно быть иное.

Дело в том, что Островский и Садовский в 60-х годах оба заявили отказ от работы для театра. Островский, доведенный до отчаяния цензурными придирками, плохой постановкой пьес своих, необычайно редким включением их в репертуар, явным предпочтением ему ремесленников-драматургов, умевших пролезать к властям путями, ничего общего с искусством не имеющими, решил бросить писать для сцены. Так он определенно и объявил своему петербургскому другу Ф. А. Бурдину в письме от 1866 года. Намерение не было выполнено, но одно время Островский, на самом деле, отстал от театра, сосредоточившись на создании исторических хроник. «Ты мне пишешь, говорит он в ответном письме Бурдину, что я много потеряю в материальном отношении, если оставлю театр. Нисколько. Года через два, если доживу, я начну печатать скромно и без злобы о своих отношениях к театру, в виде записок, я их понемногу подготовляю, тогда все объяснится. Если переменятся обстоятельства, тогда я опять примусь за свое дело с радостью, а теперь пока это дело конченное».

С 1863 года Садовский стал жаловаться, что он устал, что ему хочется отдохнуть и служить он больше не может. В октябре того же года им было подано заявление управляющему Малого театра Л. Ф. Львову об увольнении его из труппы по истечении срока контракта (29 мая 1864 года). Садовского усиленно уговаривали, и он взял решение обратно, получив прибавку и разные льготы.

Если Островского довели до отказа тернии литературного служения, что же заставляло Садовского бросать любимое дело, на которое он истратил больше 30 лет жизни, бросать после такого успеха, какой сопровождал его выступления в репертуаре Островского? Думается, прежде всего, то, что вдохновлявший его драматург отошел от рамок определенного направления в своем творчестве, отдал дань почвенности Москвитянина и в круг своих

наблюдений включил иные стороны русской жизни. Островский сумел найти мост, по которому он подошел к Некрасову, главе бывшего западнического лагеря, теперь — либерального, всесильного редактора Современника, когда то столь враждебного Москвитянину. Садовский, с своей прямотой, не был



Заслуженый артист П. М. Садовский

столь гибким, и эволюция Островского казалась ему безусловной сдачей позиций.

Во-вторых — до 1863 года пьесы Островского, несмотря на сборы и восторженный прием у публики, почти не ставились ни на московской, ни на петербургской сценах. Письма к Бурдину переполнены сетованиями, что его «пьес в Петербурге почти совсем не дают». Между тем Петербург еще ставил их чаще, чем Москва.

Так в Московском Малом театре в 1853 году было поставлено 3 пьесы, в 1854—4, в 1855—57—по 3, в 1858 и 1859—по 4. В 1860 и 1861—число возросло до 6, чтобы в следующем упасть снова до 4. Садовскому не приходилось почти играть в любимом репертуаре, где он хотел и мог показать перед зрителями воплощение так волновавших его созданий драматурга. Любопытно, что нищенские цифры постановок Островского резко повышаются с 1863 года, и целый ряд лет дают цифры: 10—11—12—10—11. Может быть это было сделано в угоду собиравшемуся было уходить со сцены артисту?

Играла, наконец, роль и третья причина. 60-е годы были эпохой либеральных реформ. Жизни был дан иной темп, выдвинуты иные лозунги. Западники обратились в либералов, славянофилы в консерваторов. Партийности явно становились политическими. И для быстро катящейся жизни время до крымской войны стало казаться темным царством, застоявшимся болотом, душной тюрьмою, тишину и мертвечину которой по временам нарушали грозные оклики власть имущих. Так приблизительно определял Добролюбов ту среду, которую выводил Островский. Что же было делать Садовскому, которого уделом стало преподносить публике мало интересную ветошь. Отживало то, чему он служил всей душою и на что потратил силы своего гения.

Западники и славянофилы могли еще как-нибудь сталкиваться. Новая эпоха была беспощадней. В газете Русская летопись, издававшейся в 1870 и 1871 годах М. Щепкиным, «Царская невеста» Мея, пользовавшаяся у зрителей успехом, оказывалось никуда негодной. Садовский по замечанию рецензента, не зная чем отличиться в бесцветной роли отца невесты, все внимание обратил на оканье, произнося «о» там, где должно быть «а». Как будто оканье составляло главную черту новгородского наречия, заявляет слабая в филологии газета. В «Тяжбе» Садовский, имевший большой успех у публики, для рецензента был вял, однотонен, небрежен, вставлял слова. Но этого мало. После представления «Бешеных денег» газета, расхвалив игру актеров, сделала такой вывод: «Надо быть благодарным актерам, которые из такой негодной комедии сделали так много хорошего». Вот до какой степени неприемлемости доходил в некоторых общественных кругах репертуар Островского и ему подобный.

Поэтому неудивительно, что рецензенту этой газеты, г. Эм-Не, пришли такие «мысли» во время посещения им спектаклей Малого театра: «Широкие талантливые натуры» у нас тип обыкновенный, любимый, хотя попадают

в таланты и посредственности. Такие натуры часто, заняв выгодную позицию, перестают уважать художественное дело и смотрят на него, как разжившийся мастеровой. Хорошо еще, что хоть проблески прежнего таланта напомнят иногда о его прошлом. Отсутствие школы, преданий от прежних представителей нашей сцены, недостаток истинной любви к искусству, вот что губит и погубит окончательно наш театр. Вот — давно мы не видали такой художественной вспышки таланта Садовского, как в роли чиновника в пьесе «К мировому». В некоторых местах он был хорош неподражаемо (следует перечисление всех крупных моментов пьесы), но — увы! высокое впечатление сглаживалось другим чувством: хорошие места были инстинктивным проблеском таланта, минутного вдохновения, которого хватило не надолго, и лишь оно проходило, артист переставал быть художником. Видно, — что если пьеса сыгралась хорошо, то потому только, что актер был в ударе, но ни труда в проведении роли до конца, ни изучения не было никакого, а последняя сцена была сыграна даже плохо, потому что вряд ли сам актер знал наперед, как хочет сыграть ее. Как не сыграется, все, мол, хорошо. Суфлер подсказывал громко, а при чтении Музилем статей закона о власти родителей над детьми наслаждение сменилось положительным негодованием, особенно на г. Садовского, так как все бывшие на сцене в это время стали неудержимо прыскать со смеху. — Далее в статье приводятся примеры незнания ролей актерами, Живокини, Никифоровым, Бороздиной, пересмеивания с окружающими — Никулиной. Единственными мастерами дела для рецензента являются Самарин и Шумский.

Фальшивая пристрастность и личное озлобление этой заметки очевидны. Основываться на подобных выпадах для определения степени «опускания» Садовского было бы весьма поспешно и методологически неправильно. Несомненно, артист вяло относился к работе в театре, но — «не поздоровится от этаких похвал», как вышеприведенная статья газеты, ниспровергавшей разом драматурга и актера, столь трудившихся для любимого искусства. На самом деле. Энергия Садовского, да и Островского не уменьшались, только перенесли они ее на другую почву.

Дело, однако, было сделано. Садовский создал новую школу, не только в Москве, но и в Петербурге, где нашлись разумительные исполнители Островского. Поворот отразился и в провинции, где царила переводная и доморощенная драматическая литература. Антрепренеры стали искать между сценическими деятелями уже не Гамлета, а Любима Торцова, отстраняли Симона Сиротинку, а требовали Бородкина. Нужна была теперь новая, не

традиционная школа, где гранились бы молодые таланты. Такой школой сделался Артистический Кружок, в котором вновь соединились Островский и Садовский для общей, любимой работы.

Артистический Кружок был основан в Москве 14 ноября 1865 года Н. Г. Рубинштейном, Островским и 50 москвичами, подписавшими первоначальный (впоследствии расширенный) устав. Театральное училище к тому времени закрылось, и Островский имел в виду создать Кружком арену для воспитания молодых артистов. Так как членами были актеры, музыканты, литераторы, художники, то с первого же сезона начались исполнительные собрания. Островский читал все свои новые пьесы, комедия «Трудовой хлеб» была даже впервые поставлена на клубной сцене. Садовский, с 1867 г. председатель Кружка, стал отдавать ему все свободное время. В состав учредителей вошли все остатки молодой редакции Москвитянина, а из западников-актеров только Щепкин; Шумский и Самарин там не бывали. Для Садовского, несомненно, Кружком создавался тот психологический уют, которого он был лишен с прекращением Москвитянина, переменой в социальной жизни, лишением задушевных бесед «на теплых водах».

Садовский вместе с Островским занимались спектаклями, которыми заведывал артист Малого театра Вильде, для поднятия средств Кружка сделавший их регулярными. Образовалась частная сцена, с расширением деятельности переведенная со всем Кружком, 10 сентября 1869 года, в театр Шелапутина. Молодыми силами руководил Садовский, который привлекал талантливых актеров, оживлял своим постоянным присутствием репетиции. Ставились, преимущественно, пьесы Островского. Труппа разросталась и в ней сверкали редкие каменья: Ольга Осиповна Лазарева, поразившая сразу оригинальностью своего дарования, Михаил Провович Садовский и Владимир Александрович Макшеев. Этим питомцам Артистического Кружка суждено было украсить сцену Малого театра, а не уронить ее, чего столь опасался многодумный рецензент Русской летописи.

Садовский умер 54 лет, далеко не завершив ему предназначенного; и Островский мог бы пожить дольше. Но много жизненных сил унесла у них вольная и невольная борьба за новое слово в искусстве. Яркой полосой мелькнула их совместная деятельность в истории Малого театра. И если московская сцена стала образцовой и классической, то она обязана этим обаянием именно счастливому созвездию, освещавшему ее в течение двадцатилетней бескорыстной и в то же время высоко талантливой работы.

П. Н. САКУЛИН

МАЛЫЙ ТЕАТР В ПОСЛЕДНЮЮ ЧЕТВЕРТЬ XIX ВЕКА

I



о второй половины семидесятых годов XIX в. можно начинать новый период в жизни Малого театра. К этому времени относятся первые триумфы М. Н. Ермоловой в ролях Лауренции («Овечий источник», 7 марта 1876 г.), Юдифи («Уриэль Акоста», 28 февр. 1878 г.) и Офелии (8 сент. 1878 г.). События эти имели значение не только в личной биографии великой артистки, но и послужили вехами на творческом пути всего Малого театра. Описав некоторую кривую в своем внутреннем развитии, театр почувствовал потребность в обновлении, чтобы стать «с веком наравне». Организатором новой стадии в жизни Малого театра явился А. И. Южин-Сумбатов, официально поставленный во главе труппы в 1909 г. Это — конечный предел характеризуемого мною периода. Таким образом он обнимает всю последнюю четверть XIX века и первые годы XX столетия, в общем — лет тридцать.

Данный период времени, не случайно конечно, соответствует определенной эпохе нашей истории.

По социально-политическим признакам восьмидесятые и девяностые годы образуют переход от эпохи народничества к новому революционному периоду, начавшемуся событиями 1905—1906 годов и нашедшему себе окончательное выражение в февральскую и октябрьскую революции 1917 года.

Народничество со всеми его разновидностями завершило полный круг своего развития. Взрыв бомбы, от которой погиб Александр II, громко возвестил, что исчерпаны все средства, какими до сих пор располагала революционная интеллигенция. Борьбу должны были решить новые социальные силы. Они накапливались, зрели и организовывались в сумерках реакции, наступившей в восьмидесятых годах. Жизнь брала свое.

В царствование Александра III всячески стремились вернуть дворянству господствующее положение в стране, но ее социально-экономический рост,

ни на минуту не прекращавшийся, приводил к неизбежному развитию торгово-промышленного капитализма. Городская буржуазия дает тон экономической жизни и, располагая колоссальными материальными возможностями, влияет и на весь склад культурного быта. Крепнет и антагонист буржуазии, рабочий класс, организуемый и руководимый социал-демократической партией. Стачки и другие выступления рабочих (особенно в девяностых годах) предвещают близость социальной революции. 1905-й год — первая ее волна.

В восьмидесятых и девяностых годах в поле зрения на первом плане видна буржуазия. Купеческая Москва была в эту пору крупнейшим торгово-промышленным центром. Рядом с финансовой буржуазией жили здесь также представители старых барских родов и многочисленная интеллигенция. Долгое время (с 1865 по 1891 г.) Москвою правил кн. Вл. Андр. Долгорукий и она не на шутку называлась удельным княжеством. Одна московская газета любила даже в былевом стиле славить Владимира — Красное Солнышко.

Литература выразила все перебои общественных настроений. Открытие московского памятника Пушкину в 1880 г. было своего рода симптоматическим событием. «На нашей улице праздник», говорил Островский от имени литераторов. Тургенев приветствовал поворот к Пушкину, видя в этом возрождение искусства, призванного служить высоким целям жизни. Достоевскому пушкинский праздник внушал горячие мечты о культурной мысли русского народа. Перед литературой стояли сложные задачи, и она устремилась к их разрешению. Бытовой реализм не покидает своего заслуженного поста и старательно воспроизводит картины общественной жизни, не забывая в частности о победоносном развитии капитализма (уже в 1882 г. вышел «Китай-город» П. Д. Боборыкина). Чехов обозначает собою целую полосу литературной жизни. Модернисты (декаденты и символисты), в свою очередь, бурно реформируют искусство, и сталкиваются не только с традиционным реализмом, поддержанным марксистами, но и с новым движением в литературе, которое возглавлял Максим Горький.

Драматургия, как особая отрасль литературы, имела многочисленных представителей. Среди них еще красовалось имя А. Н. Островского (умер 2 июня 1886 г.). Неожиданно присоединился к ним сам Л. Н. Толстой с своими пьесами «Власть тьмы» (1886) и «Плоды просвещения» (1891). Чехов быстро занял настолько исключительное место в истории русской драматургии, что позволительно говорить о чеховском ее периоде. М. Горький и Л. Андреев обогащают театр несколькими замечательными пьесами.

А рядом — новый иностранный репертуар нередко первоклассного значения. Достаточно назвать Ибсена, Зудермана, Гауптмана, Метерлинка.

Я упомянул лишь корифеев драматургии. Вокруг них группировались многочисленные авторы, работавшие для театра. Более даровитые из них



П. М. Садовский Мизгир
«Снегурочка» — А. Н. Островского

заняли самостоятельное и прочное положение в репертуаре. Но очень многие служили лишь проходящим целям театра. Проф. Б. В. Варнеке не без основания писал: «Безотрадную картину представляет собой репертуар русской драмы за последнюю четверть XIX века. Громадное большинство даже тех пьес, которые ставились на самых влиятельных сценах того времени,

находилось совершенно в стороне от истинной литературы и не имели под собой никакой художественной почвы». Многие пьесы совсем не появлялись в печати и не имели читателей. Режиссер, актер, суфлер имели в руках литографированные издания, а публика только видела их в сценическом воплощении. Главная забота таких авторов была направлена на пикантность фабулы, на создание выигрышных ролей и сценических эффектов. Само собой разумеется, эффектные ситуации скоро превращались в трафарет, выигрышные роли применительно к традиционным амплуа становились шаблоном, и артистам приходилось делать невероятные усилия, чтобы побеждать скуку зрителей. Устами Треплева (в «Чайке») Чехов подвергал уничтожающей критике театральную рутину: «Когда поднимается занавес, и, при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами эти великие таланты, жрецы святого искусства, изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль,—мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же,—то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью».

Все это, конечно, справедливо. Но самое обилие драматургов в интересующую нас эпоху нужно признать ценным и весьма показательным фактом: с восьмидесятых годов в области русского театра наблюдается большое оживление.

Административный режим, столь суровый в реакционные царствования Александра III и его преемника, Николая II, разумеется, давал себя чувствовать драматургам и театрам, особенно «императорским», казенным. Любой писатель мог бы рассказать целую эпопею о своих цензурных мытарствах [1]. Все это так. Но в театральной политике правительства при Александре III оказались черты, которые имели положительное влияние.

В 1881 г. директором императорских театров, И. А. Всеволожским (1881—1899), была образована «Комиссия для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства». В Комиссию были привлечены А. Н. Островский, А. А. Потехин и Д. В. Аверкиев. В результате ее работ—ряд полезных мероприятий, среди которых на первом месте нужно поставить отмену казенной монополии. С 1882 г. разрешено было открывать частные театры. Они и не замедлили возникнуть. В Москве—театры

[1] Н. В. Дризен. Драматическая цензура двух эпох 1825—1881.—На почве цензурных опасений возникло сотрудничество П. М. Невежина и Н. Я. Соловьева с А. Н. Островским.

Ф. А. Корша, Е. Н. Горевой, М. М. Абрамовой и др., а с 1898 г. — Художественный театр. Некоторые частные театры финансировались просвещенной буржуазией, из среды которой выходили выдающиеся театральные деятели (К. С. Станиславский-Алексеев, С. И. Мамонтов, А. А. Бахрушин).

В купеческой Москве уже зрела идея общедоступного, народного театра. Еще до уничтожения монополии, Островский мечтал о создании такого театра и хотел заинтересовать своей идеей «всесильного хозяина Москвы», генерал-губернатора, кн. В. А. Долгорукого. По мысли Островского, предполагалось на средства именитого купечества построить общественный театр имени Долгорукого. Последний сочувственно принимал такой подарок, и С. П. Губонин, сын известного тогда железнодорожного капиталиста, приступил уже к составлению акционерного общества, но последовала отмена монополии, и проект остался без осуществления. Тогда Островский подает министру внутренних дел свою известную записку «об устройстве русского национального театра в Москве», доказывая, что «театр с честным, художественным, здоровым, народным репертуаром необходим для Москвы», и снова высказывая уверенность, что «театр могут выстроить патриоты, почтенные представители богатого московского купечества». Записка удостоилась благоприятной резолюции, и Островский составил было проект устройства «Русского театра» и написал особое воззвание «к московскому обществу». Но и теперь дело не вышло из стадии проектов. После смерти Островского, журнал «Артист» как бы вернулся к его мысли. Он упрекал «нашу образцовую сцену», т.-е. Малый театр, за то, что она не служит народу. «Если трудно представить себе народный университет», — говорилось в журнале (1890 г., апрель, стр. 125), — «то европейская культура давно усвоила мысль — о необходимости серьезной народной сцены». В анонимной статье того же журнала за 1891 г. (№ 14) развивается идея общедоступного «театра в память Гоголя». Вспомним, что и Художественный театр некоторое время назывался общедоступным.

На период восьмидесятых годов падают и такие существенные мероприятия, как учреждение казенных драматических курсов (защитником идеи был С. А. Юрьев, Островский также составил записку по этому вопросу) [1] и преобразование театрально-литературного комитета при дирекции казенных театров («Положение» опубликовано 11 сентября 1891 г.).

[1] См. статью Н. С. Васильевой «Как возникли драматические курсы» Ежегодник, 1911, вып. V.

Характерным показателем роста актерского самосознания явился первый Всероссийский Съезд сценических деятелей, происходивший в 1897 г. под председательством А. А. Потехина; почетной председательницей была избрана артистка Малого театра, Н. М. Медведева. Руководящее участие принимали также П. Д. Боборыкин, А. Е. Молчанов, Е. П. Карпов и Вл. И. Немирович-Данченко. Хотя в дебатах и резолюциях оказалось немало разных дефектов, но важно было то, что широкая программа съезда охватила ряд больших вопросов о школе для подготовки артистов (доклад А. П. Ленского), о репертуаре, об общественном положении актера, о взаимоотношениях между театром и публикой, о создании общедоступных народных театров в духе проектов Островского и т. п. А. И. Сумбатов-Южин подверг постановления съезда строгой, но благожелательной критике [1]. Несмотря ни на что, «это был братский праздник в полном смысле слова», писал он (519).

Общественное значение съезда бесспорно велико. «Русский актер официально признан», читаем здесь же (518, 427): «Русский актер назван «деятелем». Теперь уже нам нет пути назад. Мы обязаны итти вперед... Театр всё более и более становится частью тела современного общества, и такою частью, в которой проходят те же вены и артерии, переливается та же кровь, как и во всем теле. Пусть это будет только второстепенный орган, но это все-таки плоть от плоти и кровь от крови данного общества».

Сильное развитие театрального дела вызвало к жизни ряд специальных изданий, каковы, напр., «Театральная Библиотека» Н. Л. Шаповалова, «Артист» Ф. А. Куманина и «Ежегодник императорских театров» (с 1890 г.). Да и появление таких трудов, как «История русского театра» (1889) П. О. Морозова, или «Несколько мыслей о сценическом искусстве» С. А. Юрьева (также в 1889 г.), было симптоматично.

Большое оживление вносили гастроли европейских знаменитостей. «Москва переживала в то время любопытное театральное время», — вспоминает С. В. Васильев-Флеров [2]: «Никогда не видывала еще она такого множества классических пьес общеевропейского репертуара, как сколько ей пришлось увидать за 3—4 года, благодаря открытию немецкого театра г. Парадиза и гастролям знаменитых германских артистов: Зонненталя, Гаазе, Посарта, Барная. Публика пришла в волнение. Не позабудьте, что были еще живы Кетчер и А. Н. Островский. На Московской почве сталкивались два напра-

[1] Полное собрание сочинений А. И. Сумбатова. Т. I. М. 1901. Статья «Первый Всероссийский Съезд сценических деятелей, его резолюции и построения».

[2] С. Васильев. Театральная хроника. Сезон 1895—1896 гг. Стр. 157.

вления европейского актерского искусства и вступали в состязание между собою. Театралы были точно в каком-то чаду. На пространстве какого-нибудь месяца С. А. Юрьев перешел от Поссарта к Барнаю и увлек за собою мно-



П. М. Садовский Король Карл
«Оливер Кромвель» — А. В. Луначарского

жество последователей... [1]. Публика разделилась на два лагеря. Поссартисты не признавали Барная; барнаисты не признавали Поссарта. Особенно «волновалась молодежь».

[1] О беседе С. А. Юрьева с Барнаем см. в воспоминаниях А. Н. Веселовского — «Этюды и характеристики», изд. 4-ое, т. II, стр. 331—332.

В девяностых годах гастролировал у нас Росси. В апреле 1900 г. Сальвини играл с труппой Малого театра

Особое значение приобрели, далее, гастроли мейнингенцев с их знаменитым, по мнению некоторых, гениальным режиссером Кронеком [1]. Их труппа дважды посещала Россию — в 1885 и в 1890 годах — и играла как в Петербурге, так и в Москве. Спектакли мейнингенцев производили сильное впечатление и вызывали множество толков. Разумеется, не было недостатка в скептиках и критиках. К числу последних принадлежал известный театральный критик, С. В. Васильев (Флеров) [2]. Но русским театрам было чему поучиться у мейнингенцев, и они, действительно поучились. Строгая и точная даже в мелочах mise en scène (выдержанная этнографически и исторически), забота о создании безукоризненного ансамбля, превосходная постановка массовых сцен — все это казалось настоящей революцией театральной техники и возбуждало ряд других принципиальных проблем — об актере, об амплуа, о режиссере, об отношении к тексту пьесы, о поддержании сценической иллюзии до конца (когда, по требованию публики, поднимался занавес, зритель видел артистов в их последней позе: убитый не раскланивался). «Влияние мейнингенцев на русское сценическое искусство было огромное», справедливо говорит Н. В. Дризен [3]. Конечно новшества прививались туго, и П. П. Гнедич имел основание в 1891 году иронизировать над «мейнингенскими» постановками в русских театрах. «Режиссеры и авторы», читаем у него [4], «стараются превзойти друг друга в необычайной тщательности деталей. Начали с того, что приделали к декорационным дверям настоящие замки и завели настоящие библиотечные шкапы, вместо картонных, а того не замечают, что у дверей стоят лакеи картонные, а не настоящие» и т. п. (идет ряд анекдотов). Факт однако тот, что уже ко второму приезду мейнингенцев можно было констатировать положительные результаты их влияния. Проф. А. Н. Веселовский писал [5]: «От застарелого поклонения индивидуальному творчеству, на сцене не легко было перейти к сочувствию артистической равноправности, подъему значения ансамбля, передаче массовых движений; нужно было также свыкнуться с исторически точным воссозданием минувшего, с вторжением бытовой археологии, истории искусства, этнографии на театральные подмостки. С той поры многое изме-

[1] Э. Корнандер. Мейнингенцы. Театрально-критический этюд. СПБ. 1890.
[2] См. напр., в его книжке «Театральная хроника. Сезон 1895 — 1897 г.г.» (стр. 171).
[3] Н. В. Дризен. Сорок лет театра. Воспоминания. 1875 — 1915. Стр. 46.
[4] П. Гнедич. Из воспоминаний театрального старожила. «Артист», 1891, № 14, стр. 69.
[5] А. Н. Веселовский. Представления мейнингенской труппы. «Артист», 1890, апрель.

нилось. То, что казалось слишком необычным и спорным, усвоено и считается вполне естественным; постановка на лучших русских сценах значительно ушла вперед, народные и боевые картины стали ее украшением, ансамбль, считавшийся достоянием лишь избранных трупп, становится нормальным условием истинно художественной игры, и значение каждой отдельной личности, как бы скромно ни была она поставлена, поднялось во имя провозглашенного мейнингенцами демократического принципа игры сообща. Они сделали свое дело; история нового европейского театра навсегда прибережет им почетное место» [1].

Все русские театры воспользовались уроками мейнингенцев; Художественный театр, может быть, более других.

Проблема театра значительно усложняется и углубляется. Девяностые и девятисотые годы, жившие уже предчувствием грядущей революции, заговорили о «кризисе театра». Частью практически (Художественный театр), но больше теоретически искали новых путей, стремясь к созданию «нового» театра, театра будущего. Ставился даже (Ю. И Айхенвальдом) гамлетовский вопрос, быть или не быть театру. Надвигалась театральная революция [2]. Мы уже на пороге нового, последнего периода в жизни русского театра.

II

Как протекала жизнь Малого театра в тех исторических и специально театральных условиях, о которых только что шла речь?

«В истории нашего театра», справедливо сетует проф. Б. В. Варнеке [3], «Малому театру принадлежит слишком видное и почетное место, но, как на грех, про него-то мы и знаем очень мало, гораздо меньше, чем например, про петербургский Александринский». Особенно это нужно сказать по отношению к тому периоду, который предстоит характеризовать мне [4].

К началу данного периода за Малым театром уже прочно установилась репутация «образцовой сцены», «лучшей русской сцены». Это — постоянные эпитеты, которые встречаем в статьях о Малом театре.

[1] Не без влияния мейнингенцев изменился принципиальный взгляд и на актерские «амплуа».

[2] Театр. Книга о новом театре. Сборник статей. СПБ. 1908.—Кризис театра. Сборник статей. М. 1908.—В спорах о театре. Сборник статей. М. 1913.—А. А. Кизеветтер. Театр. М. 1922.

[3] Б. В. Варнеке. Актер-писатель. «Ежегодник», 1910, вып. IV, стр. 32.

[4] С большой благодарностью отмечаю ту в высшей степени ценную помощь, какую оказал мне А. А. Бахрушин, заведующий Государственным Театральным Музеем его имени. Очень признателен также Н. К. Пиксанову и В. А. Филиппову, которые снабжали меня разными материалами.

Весной 1870 г. Садовский (П. М.), Шумский и Г. Н. Федотова гастролировали на Александринской сцене. Известный хроникер А. И. Вольф, отмечал это, как целое событие. «Пьесы Островского», писал он [1], «шли с необыкновенным ансамблем, не виданным на нашей сцене. Глубокая обдуманность всех деталей, серьезное отношение к делу приезжих москвичей поражали зрителей, привыкших к неряшливому исполнению наших артистов. Репетиции шли совсем иначе; гости потребовали, чтобы все актеры и актрисы знали свои роли и думали бы не только о себе, но способствовали бы общему ходу пьесы. Замечания эти не понравились нашим первым сюжетам, а еще более главному режиссеру и начальнику репертуара».

Попасть в труппу Малого театра было большой честью для актера. 5 марта 1878 г. дебютировал О. А. Правдин (в переводном водевиле А. Н. Плещеева «Мужья одолели»). К этому времени артист уже далеко не был новичком на сцене. Но несмотря на свою довольно большую опытность Правдин переживал страшное волнение: когда он вышел на сцену, ноги подкосились, и актер опустился на стул, стоявший около двери. «Волнение это», вспоминает Осип Андреевич [2], вполне понятно, если принять во внимание то огромное уважение, которое тогда питали к Малому театру. Какой актер тогда не мечтал о нем, как о самой недоступной святыне?»

Теми же глазами смотрела на Малый театр и публика. Журнал «Театральная Библиотека» в своей заметке к открытию сезона 1879—1880 г. писал о Малом театре: [3] «У него — прекрасное прошлое. В нем сосредоточена вся жизнь московской публики, любящей серьезное служение искусству... В Москве гораздо больше, чем в Петербурге, возможна постановка образцового старого репертуара. Здесь охотно смотрят и Шекспира, и Лопе-де-Вега, и Мольера, только надо сообразовать такой репертуар с силами труппы».

Малый театр охотно называли Домом Щепкина. Его престиж не подвергался никаким сомнениям. Новому поколению артистов предстояло развивать живые начала прочной традиции,

Местные условия, однако, не во всем были благоприятны для свободного роста театра.

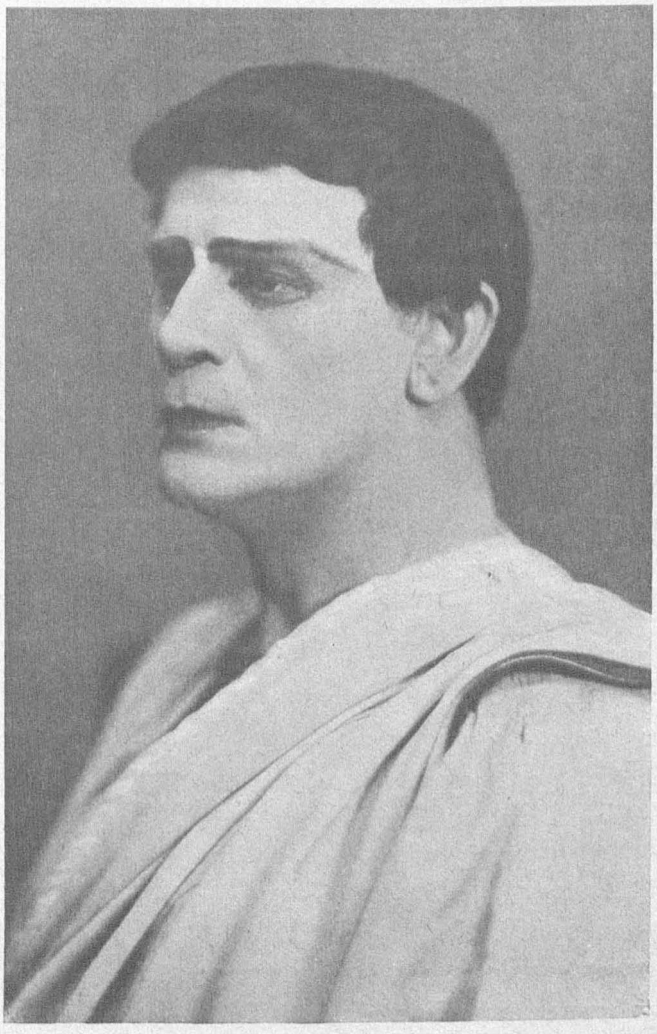
Правда, служба на казенной сцене больше обеспечивала возможность спокойной работы, и А. И. Сумбатов-Южин в 1897 г. заявлял, что казен-

[1] Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. Составил А. И. Вольф. СПБ. 1884. Стр. 43.

[2] Страничка из автобиографии О. А. Правдина. «Ежегодник», 1909, вып. 6—7, стр. 166.

[3] «Театральная Библиотека». 1879, сентябрь, стр. 131, 136.

ные театры «до сих пор не только лучшие но и не измеримо лучшие театры всей России, это только в них пока дело стоит если и не на желаемой высоте, то во всяком случае на такой, которая не допускает явного



П. М. Садовский Брут
«Юлий Цезарь» — Шекспира

искажения театральных задач, что служить и работать на таких сценах значит служить делу в строжайшем смысле слова» [1]. Но тот же автор и в той

[1] Полное собрание сочинений кн. А. И. Сумбатова. Т. I. М. 1901. Статья «Первый всероссийский съезд сценических деятелей, его резолюция и настроения», стр. 469.

же самой статье констатировал (468), что «участие артистов императорских театров в управлении сценой, в ее художественным распорядке сведено к нулю, чего не знает ни одна из европейских сцен».

Административный режим казенного управления давал себя чувствовать в разных отношениях. Лишь в 1886 г. была произведена существенная реформа в управлении московскими театрами: Островский был заведующим репертуарной частью, а управляющим театрами, по его указанию, сделан А. А. Мальков. «Это было истинной радостью для всех», вспоминал П. М. Невежин:[1] «Театр ожил. Там стало словно светлее. Когда за кулисами появилась могучая фигура любимого автора, все стремились к нему поздороваться, как с истинным другом искусства; зато Черневский, хотя и старался быть подобострастным, но с желчью посматривал на своего счастливого победителя».

Победитель, как известно, не успел воспользоваться плодами своей победы: 2 июня 1886 г. Островского уже не стало, и прежние порядки вернулись во всей своей силе. Опять — контора императорских театров и — главный режиссер.

Главным режиссером Малого театра с 1877 г. по 1901 г. был С. А. Черневский, его помощником — А. М. Кондратьев, после смерти Черневского (в 1901 г.) ставший главным режиссером (в 1907 г. он вышел в отставку). Черневский был еще современником Мочалова и Щепкина. «Какой это был режиссер, сказать затруднительно», отзывается о нем бывший директор казенных театров, В. А. Теляковский:[2] «Если на него смотреть, как теперь принято смотреть на режиссера, то он был никакой режиссер... Если бы в те времена спросить, кто действительно режиссирует пьесы в Малом театре, то ответит было трудно, — да никто в сущности этим и не интересовался, и такого вопроса не пришло бы в голову задать[3]. Что С. Черневский и А. Кондратьев были режиссерами Малого театра, — все знали и смотрели на них, с одной стороны, как на администраторов, с другой, как на людей, имеющих большое влияние среди труппы Малого театра по части всего распорядка в театре, отношений между артистами, подготовки спектакля, распределения ролей, выбора пьес, назначения времени сезонных постановок, возобновлений, очередных бенефисов и т. п. Главный режиссер, кроме того,

[1] П. М. Невежин. Воспоминания об А. Н. Островском. Ежегодник, 1909, вып. IV, стр. 10.

[2] В. А. Теляковский. Воспоминания. 1898—1917. Ленинград. 1924. Стр. 149, 152, 156.

[3] С. В. Васильев (Моск. Ведом., 1880, № 298) справедливо удивлялся, что на афишах выставляют имена костюмеров, сапожников и парикмахеров, а никогда не обозначают имени режиссера.

был непосредственным связующим звеном между труппою и конторою и докладчиком по всему касающемуся труппы управляющему конторой. Никто из артистов не ходил говорить непосредственно с управляющим конторою, не поставив об этом в известность главного режиссера, который, в сущности, был и управляющим или заведующим труппою. Режиссировали же пьесу сами артисты сообща, и режиссеру оставалось только всю их общую работу зафиксировать, высказывая иногда и свое мнение». А. М. Кондратьев — также «режиссер старого режима», хотя и не враг некоторых новшеств. «Известным авторитетом он пользовался, но по образованию и развитию своему не мог быть на высоте современных требований».

А труппа, конечно, прекрасно понимала значение режиссера для театра «он — душа дела, рулевой судна, то лицо артистического мира, от которого дело требует не только цензa, но и высокого цензa», писал в 1897 г. А. И. Сумбатов: [1] «... Режиссер сам прежде всего должен быть художником, и художником образованным». По мнению этого авторитетного представителя труппы, было бы правильнее в помощь режиссеру создать «коллегиальное учреждение — режиссерский совет из выбираемых главными актерами из своей среды лиц с правом только совещательного голоса по вопросам составления репертуара, распределения ролей, обсуждения художественных условий постановки».

В 1898 г. управляющим московской конторой бы назначен В. А. Теляковский. На совещании с артистами ему пришлось выслушать разные упреки по адресу театрального начальства и заявление, что следовало бы привлечь премьеров труппы к составлению репертуара и к распределению ролей. «На всё это», пишет В. А. Теляковский, [2] «я согласился в виде опыта, предоставляя, таким образом, Малому театру полную автономию». Был заведен институт очередных режиссеров, и составлен советом репертуар. Но ни та, ни другая мера, по мнению В. А. Теляковского, ожидаемых результатов не дала (172): «начался ряд недоразумений, как с репертуаром, так и с распределением ролей. И сами же артисты пришли к заключению, что управлять самостоятельно театром не могут».

Конечно, начальству всегда виднее. Но кажется что артисты всё же дорожили возможностью оказывать активное воздействие на жизнь своего театра.

Еще в 1895 г. часть режиссерских обязанностей взял на себя А. П. Ленский, но в его ведении находились преимущественно воскресные утрен-

[1] Полное собрание сочинений А. И. Сумбатов. Т. I, 1901. Стр. 443—444, 509—510.
[2] В. А. Теляковский. Воспоминания. 1898—1917. Ленинград. 1924. Стр. 164.

ние спектакли, исполнявшиеся молодыми силами, которые с 1898 г. стали играть в Новом театре, под руководством того же А. П. Ленского. Весною 1907 г., когда А. М. Кондратьев покинул службу, Ленский был назначен главным режиссером, но это было уже не за долго до его смерти (умер 13 окт. 1908 г.). Лишь в 1909 году внутреннее управление театром перешло в опытные и крепкие руки А. И. Южина, занявшего пост управляющего драматической труппой.

«Почетное положение режиссера — создание последнего времени», как то сказал Н. Евреинов [1]. Но всегда исключительно трудным было положение режиссера в казенном театре. Постановочная, или «обстановочная» сторона находилась в распоряжении «Конторы императорских театров». А. П. Ленский в качестве режиссера требовал было, чтобы постановочная часть была также подчинена ему. А. И. Южин нашел необходимым оставить прежний порядок по следующим характерным мотивам [2]: «Поставить дело так, как стоит оно в частных театрах, где всё подчинено режиссерской власти, у нас невозможно: более четверти века я наблюдаю это в Москве и в Петербурге; знаю все попытки режиссеров в этом направлении и печальные результаты этой борьбы. Поэтому я строго ограничил сферу наших режиссерских прав и нашей ответственности, эта сфера — труппа и репертуар. Постановочная часть целиком находится в ведении и на ответственности постановочного отделения Конторы».

Это своеобразное положение вещей и надо иметь в виду при оценке постановок Малого театра. Конечно, талантливость и творческая оригинальность режиссуры проявятся несмотря ни на что, но официальные тормазы и весь дух «казенщины» обескрыливают инициативу. Многое ставилось шаблонно. Недаром «Театральная Библиотека», в общем сочувственно оценивающая работу Малого театра, в своих размышлениях перед открытием сезона 1879—1880 г. сочла необходимым указать, что пьесы «Горе от ума» и «Ревизор», которыми обычно начинается сезон, ставятся в Малом театре «небрежно, с недопустимыми анахронизмами, и по игре менее, чем посредственно» [3]. В 1880 году С. Васильев справедливо обрушился на режиссуру Малого театра за неуважительное отношение к тексту Пушкина, когда ставили «Бориса Годунова». Имя переделывателя было скрыто от публики.

[1] Н. Евреинов. Режиссер и декоратор. Ежегодник, 1909, вып. I, стр. 85.

[2] А. И. Южин-Сумбатов. Ближайшие задачи Московского Малого театра. Ежегодник, 1909, вып. IV, стр. 88.

[3] Театральная библиотека, 1879, сентябрь, стр. 136.

Васильев — того мнения, что, когда ставится сложная пьеса, не лишне было бы театру привлекать к участию и совещанию специалистов: ученых художников, писателей (Моск. Ведом., 1880, № 298).



И. А. Рыжов

В восьмидесятых и особенно в девяностых годах Малый театр так и поступал. Деятельное участье в работах театра принимал С. А. Юрьев, известный литератор и теоретик театра, переводчик «Лопе-де-Вега» и Шекспира [1]. Профессора Н. С. Тихонравов, Н. И. Стороженко, А. Н. Веселовский

[1] См. сборник «В память С. А. Юрьева» (М. 1891). Здесь, между прочим, и статья А. И. Сумбатова — «Отношения Сергея Андреевича Юрьева к сцене за последние три года его жизни».

и И. И. Иванов близко стояли к театру. Перед постановкой «Макбета» Н. И. Стороженко пишет обширную статью об этой пьесе и об ее исполнении («Артист», 1889, № 2—4). То же делает И. И. Иванов по поводу постановки «Федры» (Расин и его трагедии» в журн. «Артист», 1890, № 5). На юбилейном спектакле Фонвизина 1 дек. 1892 г. комедию «Бригадир» играют в точной первоначальной редакции, восстановленной Н. С. Тихомировым по рукописям. Первоначальный сценический текст «Ревизора», извлеченный из рукописи Н. С. Тихонравовым, также был использован артистами. Наставления автора, заключающиеся в «предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора», теперь соблюдаются на нашем Малом театре, — отмечает С. В. Васильев [1]: «Отсюда, так сказать, просветление фона, совершенно такое же, какое получается в картине, закоптевшей от времени, после того, как ее тщательно пройдут мокрой губкой».

Конечно, технических недочетов в Малом театре оставалось еще немало. Но к девяностым годам обозначились явственные успехи. В частности не без влияния мейнингенцев. Равнение по мейнингенцам стало обязательным и для Малого театра.

14 февраля 1886 г. в бенефис М. Н. Ермоловой шла «Мария Стюарт» Шиллера. «Поставлена была трагедия» пишет И. С. Платон [2], «под свежим впечатлением и по образцу Мейнингенской постановки». По поводу «Макбета», сыгранного в сезон 1890—1891 г. официозный «Ежегодник» замечает (207): «Ансамбль, доведенный до высшей степени совершенства бывшей труппой герцога Мейнингенского, в настоящее время составляет задачу всех европейских театров».

В том же сезоне играли современную пьесу — «Озимь» А. Лугового, — театральный критик «Артиста», Амартол, подчеркнул «тщательность постановки пьесы: посещение Мейнингенцами Москвы несомненно благотворно отразилось на режиссерской части нашего Малого театра» (1890, апрель, 120) [3]. Когда ставили «Имогену (Цимбелина) Шекспира (в сезон 1891—1892), было сделано техническое нововведение, о котором и сообщено в «Ежегоднике» (1891—1892, стр. 204): во II акте сцена представляла две части — сцену и просцениум; такое деление давало возможность

[1] С. Васильев, Театральная хроника. Сезон 1895—1896 гг., стр. 13.

[2] И. С. Платон. К постановке трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт» на сцене Императорского Московского Малого театра. «Ежегодник», 1910, вып. VIII, стр. 84.

[3] В «Артисте» за 1894 г., № 42, критик, подписавшийся «один из них», разбирает постановку пьесы Гославского «В разлуке» и для сравнения берет мейнингенцев. То же по поводу «Аррии и Мессалины» Ад. Вильбрандта — ibid., № 34.

ускорять действие, перенося его из одного места в другое без опускания занавеса и без перемены декораций на глазах у зрителей. Впоследствии, по мысли А. П. Ленского, была устроена вращающаяся сцена.

Существенной частью постановочной техники являются декорации. Еще не наступил момент, когда художник широко овладеет сценой. Да, такого момента в жизни Малого театра, пожалуй, и не было. Здесь всегда царил «декоратор», обыкновенно присяжный, состоявший на постоянной службе театра. В Москве на этом амплуа были А. Ф. Гельцер (с 1873 г.) и К. Ф. Вальц (с 1861 г.); при них — целый штат помощников. При этих условиях трудно было достигнуть безупречной художественности. Господствовал «павильон», хотя бы и многостенный.



И. А. Рыжов Балакалаев
«Завтрак у предводителя» — И. С. Тургенева

Театральный и художественный критик Глаголь (Голоушев) некоторое время вел в журнале «Артист» обзоры под общим заглавием «Наша сцена с точки зрения художника». В одном из них ему пришлось говорить о выдающемся спектакле — о постановке «Орлеанской Девы» в бенефис самого А. Ф. Гельцера; спектакль давался на сцене Большого театра. По этому поводу Глаголь высказывает общие замечания о декорациях Малого театра. В этом отношении театр, по его словам, делает немало. В так называемых «ковровых» пьесах соблюдается «необыкновенная жизненность, реальность и самая мелочная правдивость в каждой сцене, в каждой самой незначительной детали»: «многие из постановок Малого театра поистине могут поспорить с любой мейнингенской постановкой». Особенно удаются декорации в пьесах современного или близкого по времени репертуара. Гораздо хуже обстоит дело с пьесами исторического содержания и с пьесами, сюжет которых взят из чужого быта или из деревенской жизни. Иногда и тут перед зрителем развертываются «превосходные и воистину художественно выполненные картины, хотя бы напр., в роде сцены ночью в ратуше в «Ризооре» или некоторых сцен «Рюи-Блаза», «Вольной волюшки», «Венецианского истукана» и т. п. Но

затем тут же рядом с ними грубым диссонансом звучат промахи, сильно напоминающие самую примитивную условность какого-либо провинциального театра». Постановка «Орлеанской Девы», сделанная бенефициантом Гельцером и режиссером Кондратьевым, не свободна от крупных недочетов: она значительно уступает мейнингенским постановкам [1].

В новую фазу вступила было вся режиссерская часть Малого театра, когда за это дело взялся А. П. Ленский, тонкий артист и замечательный художник;—театр стал пользоваться услугами художников (Коровина, Головина, Досекина и др.). А. П. Ленский не всегда ладил с ними. Возникла и стала обостряться проблема «режиссер и художник». Во всяком случае постановки Ленского—«Ромео и Джульеты», «Кориолана» (в 1901 г.) и «Бури» (1905) на сцене Малого театра вместе с постановками «Сна в летнюю ночь» и «Снегурочки» на сцене Нового театра—были художественным праздником для московских театров [1]. По его рисункам и макетам ставились пьесы даже в провинции.

Характерной, ныне уже позабытой, особенностью старых спектаклей было участие оркестра в антрактах. Театр как будто боялся, что публика будет скучать, и развлекал ее музыкой. Правда, обыкновенно музыкальные нумера подбирались соответственно «духу» пьесы, но не слишком строго. Перед «Королем Лиром», напр., играли увертюру из оперы Вагнера «Риенци», и С. Васильев отметил эту несообразность. «По отношению к дирижеру оркестра при Малом театре»,—писал он [3],—«я признаю «музыкантом» лишь того, кто в каждом данном случае умеет дать зрителю надлежащее настроение. Что общего между Лиром и Риенци? Если я не ошибаюсь, то на немецком языке существует список увертюр и антрактов, написанных к классическим сценическим произведениям. Г. Арендсу следовало бы его приобрести и пользоваться им». Как видим, строгий критик в принципе не отвергает музыкальных «увертюр» и «антрактов». А между тем настоящей органической связи с пьесой они, хотя бы и удачно подобранные, конечно, не имели и скорее рассеивали «настроение», чем усиливали его. Постепенно театр понял это, и музыка была отменена. Впоследствии для некоторых пьес (напр., уже для «Бури») писалась специальная музыка, которая сопровождала самое исполнение. Разумеется, это имело уже другую, чисто-художественную цель.

[1] «Артист», 1894, № 33.

[2] Заметки Ленского о постановке «Бури» и его переписка по этому поводу с А. С. Аренским—в «Ежегоднике», 1909, вып. IV.

[3] С. Васильев. Театральная хроника. Сезон 1895—1896 гг. Стр. 129—130.

Театр все более и более начинает заботиться о создании в публике цельного художественного впечатления, о сохранении, т. н., сценической иллюзии.

В этом отношении заслуживает внимания один эпизод театральной жизни, выдвинутый А. П. Ленским и ставший предметом довольно горячих дебатов. Он касается проблемы публики в театре, той самой публики, которая, теоретически говоря, вступает в сотрудничество с актером, но которая тем не менее не всегда удачно вторгается в ход действия.



Н. О. Васильев

По стародавнему обычаю публика вознаграждала артистов аплодисментами во время самого действия за удачную сцену или словечко и, когда актер уходил со сцены, вновь требовательными аплодисментами вызывала его, хотя акт еще продолжался. Это считали в порядке вещей, и количеством таких вызовов как бы измеряли успех пьесы и актера. 14 ноября 1880 г. играли пьесу Островского «Невольницы», и автор с чувством полного удовлетворения писал Ф. А. Бурдину 15 ноября [1]: «Вчера «Невольницы» прошли буквально под гром рукоплесканий с начала до конца. Просто стон стоял. Музиля (Мирон) вызывали решительно за каждую сцену по нескольку раз; Никулину, Садовского вызывали тоже за сцены. Ермолову (Евлалия) вызывали без конца и после каждого ухода со сцены и после каждого акта, эта роль была ее полным торжеством, она играла под аплодисменты. Кроме того, после каждого акта по нескольку раз вызывали всех».

Другой драматург, А. А. Потехин, занимая должность начальника репертуара в Александринском театре, приказывал вести запись числа вызовов каждого артиста в каждом спектакле. Этим определялась степень талантливости актера и, значит, его положение в труппе. Поэтому актеры требовали от авторов «благодарного материала» и особенно «эффектных уходов», а в случае чего, и от себя вставляли финальные слова [2].

[1] А. Н. Островский и Ф. Л. Бурдин. Неизданные письма. М. 1923. Стр. 320.

[2] Ал. Луговой. Суд толпы. Из театральных воспоминаний. «Ежегодник», 1911, вып. VII, стр. 16—18.

А. П. Ленский еще в 1882 г., как раз, у А. А. Потехина настаивал на неуместности вызовов среди акта. Но ни хозяин, ни другие присутствовавшие не поддержали его: признали самый вопрос излишним. Однако, спустя некоторое время, сама дирекция нашла нужным запретить актерам выходить на вызовы во время действия, и «Ежегодник» (сезон 1890—1891, стр. 227) отмечает это событие: «Как на полезное мероприятие, следует указать на введение с октября месяца в московском драматическом театре запрещения артистам выходить на вызовы публики до окончания действия. Благодаря этой мере, не нарушалась стройность хода спектакля и сохранялась целостность впечатления. За год до того распоряжение это было применено в петербургских драматических театрах».

А. П. Ленский хотел итти дальше: он восставал против оваций и подношений при первом появлении бенефицианта. В этом случае он нашел себе поддержку со стороны авторитетного критика С. В. Васильева (Флёрова) [1].

Таким образом, во имя художественности исполнения, театр принялся дисциплинировать и самоё публику.

III

Какие бы успехи ни сделала постановочная часть, не в этом Малый театр видел свое главное значение, да и фактически не в этом была его сила.

Главный художественный рессурс Малого театра составляла его поистине образцовая труппа. Малый театр — театр актеров по преимуществу.

Но говорить об этом как раз всего труднее: историку приходится опираться на чужие отзывы и из субъективного по существу материала строить объективную картину.

Островский, напр., высказывал недовольство не только административными порядками Малого театра, но и самой труппой. И он не раз жало-

[1] Ленский обострил вопрос об отношении артистов к публике, поставив его на почву актерского достоинства. Завязалась полемика, в которой между прочим принял участие и А. И. Южин. См. в «Ежегоднике», 1909, вып. I, переписку А. П. Ленского и А. И. Южина «Артисты и публика».—С. Васильев. Театральная хроника. Сезон 1895 — 1896 гг. Стр. 113, 128 — 129, 132 — 133, 161, 165—166. — 16 декабря 1896 г. был бенефис самого А. П. Ленского; шла «Цена жизни» Вл. Ив. Немировича-Данченко. Васильев, да и вся публика зорко следили, как поведет себя бенефициант-протестант. При первом появлении, артист был встречен рукоплесканиями; в ответ он лишь слегка наклонил голову; подношений в начале спектакля не было. Критик остался доволен поведением бенефицианта. «Моск. Вед.» 1896, дек. 16.

вался, что сходят со сцены корифеи (П. М. Садовский, Васильев и др.), их приемники еще слабы, а некоторые вновь приглашенные артисты принесли с собой провинциализм. Нужна школа, настоящая школа, — твердил он: без этого Малый театр потеряет свой «тон» и постепенно лишится того значения, какое еще имеет [1].

Игнорировать подобные суждения, конечно, нельзя, но и преувеличивать их также не следует. У Островского были давные и очень сложные связи с Малым театром, и естественно, что он готов был отдавать предпочтение тому поколению актеров, с П. М. Садовским во главе, которое впервые создало ему славу драматурга. В восьмидесятых годах его изложение, как драматурга, было уже не прежним, и известный осадок недовольства жил в душе Островского.

У других наблюдателей складывалось иное впечатление, более светлое и яркое.

Так, В. А. Михайловский, говоря также о начале восьмидесятых годов, называет это время «блестящим периодом» в жизни Малого театра. «Это было время», пишет он [2], «когда И. В. Самарин художественной игрой восхищал москвичей, когда Г. Н. Федотова была в полном расцвете сил; юная М. Н. Ермолова, теперь краса и гордость сцены нашей, уже в то время завоевала симпатии публики и была кумиром молодежи. М. А. Решимов в ролях фатов поражал изяществом манер и уменьем носить костюмы талантливые комики: Никифоров, Музиль и Акимова одним уже своим появлением на сцене возбуждали у зрителей жизнерадостный смех». В эту «блестящую талантливую среду» вливались потом и новые силы.

Журнал «Артист» в 1894 г. (№ 41) писал: «Малый театр богат актерскими силами, богат, как никакой другой русский театр, быть может, даже богаче многих европейских сцен. Эти силы, творящие крупные художественные образы, придают подчас спектаклю замечательную красоту и справляются с трудными сценическими задачами».

Несмотря ни на что, Малый театр рассматриваемой эпохи всеже славился своим ансамблем. «Некоторые пьесы («Волки и овцы», «Бешеные деньги») шли на сцене этого театра как музыкальный концерт, без малейшего изъяна» [3].

[1] П. М. Невежин. Воспоминания об А. Н. Островском. Ежегодник, 1909, вып. IV, стр. 4.

[2] В. А. Михайловский. Большой талант (опыт характеристики сценического творчества А. П. Ленского). Ежегодник, 1910, вып. VI, стр. 89.

[3] Б. В. Варнеке. История русского театра. Ч. II. Казань. 1910. Стр. 376.

Постараюсь, с фактами в руках, охарактеризовать труппу Малого театра, какой она была в последней четверти прошлого века.

Количественный состав труппы был всегда очень значительным. На каждое «амплуа» приходился не один артист. Впрочем в восьмидесятых годах старый взгляд на амплуа был уже оставлен, да и пьесы, написанные не по театральным трафаретам, а истинно-художественные, требовали гибких исполнителей, способных передавать сложную гамму переживаний. Малый театр мог позволять себе роскошь дублирования ролей. Но и за всем тем оставались мало использованные силы, особенно из молодых. Театру даже со стороны указывали на необходимость создать для молодежи условия, при которых она могла бы упражнять свои творческие способности; чтобы в нужный момент притти на смену старшим. Назревала мысль о втором театре. Критик С. В. Васильев (Флёров) подавал даже специальную записку директору театров [1]. Ответом явились «утренники» Малого театра и затем открытие Нового театра.

Основной кадр труппы состоял из очень крупных персонажей, среди которых было несколько первоклассных знаменитостей. Малый театр по праву мог гордиться качественным составом своей труппы.

От предыдущего периода остался ряд славных имен. Некоторые артисты были уже на закате своих дней. Серг. Вас. Шумский умер в 1878 г. (10 янв. 1878 г. он еще играл в «Последней жертве»). Ив. Вас. Самарин еще продолжал играть (Тартюфа, Скупого рыцаря, Пимена, Телятева в «Бешеных деньгах», Милонова в «Лесе») пока (в 1883 г.) не постиг его паралич. В 1884 г. с исключительной торжественностью был отпразднован его 50-летний юбилей, но смерть уже стояла возле юбиляра (умер в 1885 г.). Выступали Решимов и Живокини, но их сценическая слава также в прошлом. Незадолго до своей смерти (4 июля 1889 г.) появилась на сцене в сезон 1888—1889 г. одряхлевшая Софья Павл. Акимова в роли старушки-няни (в пьесе Вл. И. Немировича-Данченко «Последняя воля»), и это было глубоко трогательно.



В. А. Сашин

[1] С. Васильев. Театральная хроника. Сезон 1895—1896 гг. Стр. 127—128.

До начала 90-х годов оставалась на сцене Малого театра Над. Вас. Рыкалова, которая работала здесь с 1846 года и еще в сезон 1890—1891 г. играла 27 раз (между прочим исполняя роли гр. Хрюминой в «Горе от ума», Манефы в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и Эсфири в драме Гуцкова «Уриэль Акоста»). На следующий сезон дирекция не возобновила с нею контракта. 12 дек. 1891 г. состоялся ее прощальный бенефис. Шла в первый раз пьеса Л. Н. Толстого «Плоды просвещения», и был поставлен II акт «Грозы», где Н. В. Рыкалова играла свою коронную роль—Кабановой. «Точно теперь вижу пред собой этот «прощальный» спектакль и никогда его не забуду», — вспоминал С. В. Васильев (Флеров) [1]: «Артисты «земно» кланялись расстававшейся с ними ветеранке их сцены; публика выражала ей свое сочувствие таким грохотом рукоплесканий, какого я не слыхивал на театре, а г-жу Рыкалову всё-таки увольняли, вопреки желания ее, против желания труппы, против желания публики. Какое это было тяжкое впечатление!»

К счастью для Малого театра продолжали украшать его сцену три знаменитые артистки: Над. Мих. Медведева (с 1848 г.), Над. Алексеевна Никулина (с 1861 г.) и Глик. Никол. Федотова (с 1862 г.).

Почти до самой своей смерти, последовавшей 24 сент. 1899 г., Н. М. Медведева оставалась активным участником труппы. Даровитая артистка до конца сохранила в своем репертуаре роль Хлестовой (в «Горе от ума») и некоторые излюбленные роли в пьесах Островского (Гурмыжская в «Лесе», Мурзавецкая в «Волках и овцах», Турусина в пьесе «На всякого мудреца»); в последнем для себя сезоне она играла царицу М. Ф. Нагую в «Царе Борисе» А. К. Толстого.

Неисчерпаемый запас творчества обнаружила Н. А. Никулина. Начав свою деятельность еще в 1861 г., к восьмидесятым годам она вовсем блеске раскрыла свое огромное дарование. С первых своих шагов, артистка, ученица И. В. Самарина, поражала зрителей простотой, непосредственностью, глубокой задушевностью, живым юмором и редким чувством меры игры. Амплитуда ее ролей была весьма значительной, но с очевидным преобладанием комических элементов. Драматурги, в том числе и Островский, стремились поручить ей роли и даже писали для нее. С 1879 г (после «Дикарки») Н. А. Никулина переходит на роли пожилых. Видное место в ее репертуаре 80—90-х годов занимали роли Анны Андреевны (в «Ревизоре»), Варвары

[1] С. Васильев. Театральная хроника. Сезон 1895—1896 гг. Стр. 108. Здесь же, стр. 107—109, выступлении Рыкаловой 26 ноября 1895 г. у Корша в роли Атцевой («Свадьба Кречинского»).

(в «Грозе»), Агафьи Тихоновны (в «Женитьбе»), Толбухиной (в «Плодах просвещения»), Анисьи (во «Власти тьмы»), Смельской (в «Талантах и поклонниках») и др.

В полном обладании своими силами отпраздновала Н. А. Никулина 25-летие и 30-летие своей деятельности. Журнал «Артист» писал в 1890 г. (№ 11): «Непосредственность исполнения, чувство, вырывающееся широкой, неудержимой волной из вечно-юного родника увлеченного сердца — вот неизменный девиз Н. А. Никулиной. Не раз театральный зал, наэлектризованный ее здоровым, чисто русским смехом, испытывал на себе всю прелесть ее обаятельной игры... Мы уверены, что ряд созданий артистки еще далеко не завершился, что ее крупный и сильный талант еще не раз подарит нас многими художественными минутами». 15 дек. 1911, Н. А. Никулина, уже заслуженная артистка, справляла свой 50-летний юбилей. П. Россиев, посвятив юбилярше обширную статью, восторженно характеризовал ее «обольстительный талант» и полагал, что и теперь, через полстолетие, всё еще не время подводить окончательный итог: «Надежда Алексеевна Никулина царственно стоит на высоком пьедестале, сохранив всё обаяние художественной простоты и жизненности и способность к мастерскому ваянию, как и прежде» [1].

Скончалась Н. А. Никулина в 1923 году. Н. А. Никулина была артисткой «высокой комедии». Носительницей другой, драматической стихии явилась ее сверстница, также ученица И. В. Самарина, Гликерия Николаевна Федотова. Поступив на сцену Малого театра в 1862 году, она оставалась на ней до 1912 г., до того момента, когда тяжкая болезнь бесповоротно приковала ее к креслу и постели. Обладая сочным, полнокровным талантом драматической артистки, Гликерия Николаевна Федотова в молодые годы с огромным успехом играла и комические роли. Драматический пафос, не чуждый мелодраматической окраски, соединялся у нее с глубоким лиризмом и ярким юмором. [2] С средины семидесятых годов Г. Н. Федотова выступила как в классических, так и в бытовых пьесах. Трудно было бы не только перечислить все роли, сыгранные Гликерией Николаевной, но и выделить среди них наиболее крупные. Уже во второй половине 70-х годов в ее репертуаре значились такие роли, как Порция («Венецианский купец»), королева Маргарита («Ричард III»), Катерина («Гроза»), Валентина («Бога-

[1] П. Россиев. Обольстительный талант (к 50-летию деятельности Н. А. Никулиной). Ежегодник, 1912, вып. I.

[2] О том, как артистка боролась с наследием мелодраматической школы, отчасти можно судить по ее игре в роли Медеи. См. статью Д. Л. Иванова, «Г. Н. Федотова в роли Медеи» — «Ежегодник», 1912, вып. IV.

тые невесты» Островского), Евлампия («Волки и овцы»), Юлия Павловна («Последняя жертва» Островского), Лариса Дмитриевна («Бесприданница» Островского). К 25-летнему юбилею (в 1887 году) Федотова успела создать еще ряд крупных образов, в том числе Медею («Медея» Суворина и Буренина), Мессалину («Мессалина» Буренина), королеву Елизавету («Мария Стюарт» Шиллера) и Клеопатру («Антоний и Клеопатра» Шекспира) и несколько ролей в пьесах Островского: Зои В. Окосмовой («Красавец-мужчина»), Отрадиной и Кручининой («Без вины виноватые»), Ксении В. Кочуевой («Не от мира сего»). Последнюю роль считали одной из лучших в репертуаре Г. Н. Федотовой, и ее игре приписывали самый успех пьесы. Уже в восьмидесятых годах величали Гликерию Николаевну «любимицей московской публики». В юбилейном сборнике [1] отмечается необыкновенно быстрый рост артистки, начиная с 1872 г.: «Г. Н. Федотова стала расти не по дням, а по часам на глазах публики. Ее игра стала поражать еще невиданным блеском и совершенно неожиданною смелостью. Какая-то серьезная сила послышалась в этой игре; в ее голосе зазвучали дотоле неслыханные ноты... Мощь творчества и именно то самое, что зовут «объективностью» образов — вдруг взялись у нее откуда-то словно сами собою... Вкус ее начал окончательно склоняться к серьезным ролям, какие бы трудности ни приходилось одолевать при их изучении».

«Артистке, переигравшей все женские роли шекспировских пьес, доступные ее репертуару,—прибавляет цитируемый сборник (30),—останется после того еще попытать разве только одну леди Макбет». Г. Н. Федотова так и поступила. С 1890 г. в ее репертуар вошла роль леди Макбет рядом с Елизаветой («Мария Стюарт»), королевой в «Имогене», царицей Марфой («Дм. Самозванец»), Василисой Мелентьевой и Иордис («Северные богатыри» Ибсена). Сверх того, вереница бытовых ролей; в пьесах Островского это — Отрадина («Без вины виноватые»), Мурзавецкая («Волки и овцы»), Чебоксарова («Бешеные деньги»), в «Плодах просвещения» — Звездынцева.

«Что за артистка Федотова: трагическая, драматическая, комическая»? задается вопросом А. А. Кизеветтер и отвечает: [2] «По отношению к таким артистам, как Федотова, нельзя и ставить подобного вопроса. Катерина в «Грозе» и Катерина «Укрощение строптивой», трагическая Медея и сверкающая бравурным комизмом Беатриче из «Много шуму из ничего» стоят рядом в списке великих сценических триумфов Федотовой». По обширности

[1] Сборник ко дню юбилея. «Г. Н. Федотова. 25 лет на сцене Малого театра». М. 1887. Стр. 13—14.
[2] А. А. Кизеветтер. Театр. М. 1922. Стр. 87—96.

своего сценического диапазона она напоминает Щепкина. В ее облике вообще чувствуется «щепкинская складка». «У Федотовой, как и у Щепкина, аналитическая работа не глушила чувства». В оправе «тщательной предварительной разработки роли, построенной на упорной работе сильного ума, сверкали алмазы истинного, неподдельного чувства». Через все ее сценические создания — и драматические и комические — неизменно проходит одна черта — «внутренняя убежденность ее творчества», которая заражает и зрителей, переживающих вслед за артисткой всю гамму ее эмоций.



Ф. А. Парамонов

«Творчество Федотовой, описанное полно и точно, во всей подробности его отдельных проявлений, — заканчивает свой очерк А. А. Кизеветтер, «могло бы составить целую энциклопедию сценического искусства».

Высокополезной артисткой из плеяды «старых» была Серафима Васильевна Яблочкина (мать Александры Александровны Яблочкиной). Работая на сцене еще с 1861 г., она поступила в Малый театр в 1877 г. на амплуа «благородных матерей» и оставалась в нем до самой смерти (24 марта 1898 г.). Ее обычными ролями были: Горичева («Горе от ума»), Хлопова («Ревизор»), княгиня («Плоды просвещения»), Изабелла в («Орлеанской деве»), королева в «Гамлете».

К старшему поколению артистов принадлежал еще даровитый Николай Игнатьевич Музиль, принятый в труппу в 1865 г. (но служивший, кажется, с некоторым перерывом). Талантливый исполнитель комических и характерных ролей, Музиль пользовался особым расположением Островского и был одним из любимых публикою артистов. В 1866 г. с исключительным успехом играл он Митрофанушку. По отзыву критика Баженова, свою роль он провел без фарсов, ярко подчеркнув в Митрофане будущего изверга. 27 ноября 1890 г. Музиль справил свой 25-летний юбилей. Шли «Виндзорские проказницы» Шекспира и «Картины семейного счастья» Островского. Спектакль этот, — писал «Артист» (1890, № 12), «останется навсегда памятным в лето-

писях московского Малого театра. Горячие приветствия артистов-товарищей и публики... и самый состав спектакля явились событием, выходящим из ряда вон». Выдающимися ролями Музиля в пьесах Островского были: Елеся («Не было ни гроша»), Дормидонт («Поздняя любовь»); Милашин («Бедная невеста», Платон («Правда хорошо»), Робинзон («Бесприданница»), Шмага («Лес»), Бальзаминов, Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), Дикой («Гроза»), Чугунов («Волки и овцы»), Нароков («Таланты и поклонники»). В девяностых годах выступал Музиль в ролях Добчинского («Ревизор»), стараго повара («Плоды просвещения»), шута («Василиса Мелентьева»), Жевакина («Женитьба»), Варлаама («Борис Годунов») и др.

Лессинг как-то сказал, что, если в труппе есть четыре выдающихся артиста и несколько хороших, то ее можно считать прекрасной. Труппа Малого театра в конце 70-х — начале 80-х годов вполне удовлетворяла этому требованию. Четверых выдающихся артистов я уже назвал из среды старшего поколения. На подмогу им одно за другим стали являться новые лица, быстро получившие не только известность, но и знаменитость.

Во главе второго поколения историк, не колеблясь, поставит Марию Николаевну Ермолову, трагическую актрису par ecsellence. Это сразу обозначилось в ее знаменитый дебют 30 января 1870 г. (в «Эмилии Галотти» Лессинга) и особенно в ее первый бенефис, 7 марта 1876 г., когда она играла Лауренцию в «Овечьем источнике» Лопе-де-Вега. Это — знаменательные даты не только в жизни самой артистки: русский театр, русское искусство приобретали творческую силу исключительного значения. Свидетели первых успехов М. Н. Ермоловой не могли не чувствовать этого, но порою судили о ней с недоверчивой сдержанностью, как бы боясь преувеличить размеры ее таланта и тем самым унизить тех, с кем она вступает в невольное соперничество. Мария Николаевна успела создать еще образы Юдифи («Уриэль Акоста» Гуцкова) и Офелии («Гамлет»). А «Театральная Библиотека», которой нельзя отказать в серьезности, наставительно писала (1879, окт., 143): «На молодых ролях



А. К. Ильинский

может еще итти дальше третья актриса Малого театра, т.-е. кроме Федотовой и Никулиной, исполняющая первые роли, г-жа Ермолова. Боимся, откровенно говоря, что она не разовьет, как следует, своих сценических средств, но искренно желаем этого. Ей бы надо было поработать специально над своим голосом и манерами».

Биографы М. Н. Ермоловой свидетельствуют нам, что артистка непрерывно работала над собой и совершенствовала «свои сценические средства». 29 января 1884 г. на глазах восторженной публики Мария Николаевна совершила свой сценический подвиг, дав гениальное воплощение Орлеанской девы. Историческая минута которая навсегда закрепила за артисткой ее бесспорные права на первое место в истории Малого театра и русского театра вообще. Артистка счастливо сделала какой-то последний, завершающий штрих, и перед нами встал во всей своей обаятельной красоте величавый образ, образ женщины-художника. Вокруг центральной, поистине коронной роли Жанны д'Арк, стали размещаться другие создания великой актрисы. Уже в восьмидесятых годах Ермолова играла Марию Стюарт и Эстрелью («Звезда Севильи» Лопе-де Вега). Тем не менее, некоторая часть публики продолжала «не признавать» Ермоловой и пускалась в очень плоские суждения об ее игре, сравнивая ее с другой знаменитой артисткой, Г. Н. Федотовой. Образчиком этих суждений могут служить хотя бы следующие строки С. Д. Миролюбова, автора брошюры «Московский Малый театр и его исполнители» (М. 1888, стр. 11—12): «В данном случае мы не беремся даже сравнивать этих двух артисток, но должны сказать, что Гликерия Николаевна Федотова обладает гораздо большим талантом и естественностью игры, чем М. Н. Ермолова, несмотря на желание последней во всем подражать ей; но это, к сожалению, не всегда ей удается, чему мешают грубые голосовые средства и излишняя неуместная жестикуляция, что во многих ролях вредит ей и дурно влияет на впечатление зрителя». И это осталось после исторического спектакля 1884 г. Говорить о соперничестве артисток, Федотовой и Ермоловой, конечно, было основание: они принадлежали к одному «амплуа», творили в родственных сферах. Но это было соревнование двух крупных индивидуальностей, как Тургенев и Достоевский. Тургенев, Гончаров, Л. Толстой это — разные степени одного творческого типа, а Тургенев и Достоевский — разные типы творчества. Так точно Федотова и Ермолова — два разных типа сценического творчества.

Выступая и в классическом и в бытовом репертуаре, М. Н. Ермолова создала длинный ряд ролей. Из них некоторые возвышаются, как вершины

в горной цепи. Это — Сафо (в пьесе Грильпарцера), Федра (Расина), Имогена («Цимбелин» Шекспира), королева Елизавета («Дон Карлос» Шиллера), Долорес («Граф-де-Ризоор» Сарду), Туснельда («Равеннский боец» Гальма), Леди Макбет, Гермиона («Зимняя сказка» Шекспира), Гонерилья («Король Лир»), Мария («Мария Шотландская» Бьержона) и т. д.; в пьесах Островского — Катерина («Гроза»), Негина («Таланты и поклонники») Евлалия («Невольницы»), Тугина («Последняя жертва») Кручинина («Без вины виноватые»), Вера Филипповна («Сердце не камень»); в «Горькой судьбине» Писемского — Лизавета; в пьесе Суворина — Татьяна Репина, в пьесе А. И. Сумбатова «Измена» — Зейнаб и пр. и пр.

«В то время как Савина и ее товарищи по Александринской сцене», справедливо говорит проф. Б. В. Варнеке [1], — относились весьма равнодушно к литературным достоинствам пьес и заботились только о том, чтобы получить для себя выигрышную роль, Ермолова обладала счастливой для себя и для искусства способностью находить выигрышные для себя роли главным образом среди образцовых пьес западного и отечественного репертуара. Поэтому ее деятельность, помимо чисто театрального значения, приобретала еще более широкое, общепросветительное влияние на общество». Косвенно М. Н. Ермолова оказывала даже влияние на творчество драматургов, И влияние это было благотворным. «Драматурги, до того обегавшие Ермолову,—писал Н. Е. Эфрос по поводу 25-летия ее артистической деятельности [2], — теперь стараются занять ее в своих пьесах, так как ее участие — лучшая гарантия успеха. Как прежде они писали «для «Федотовой», так теперь пишут «для Ермоловой» и приноравливают своих героинь к лучшим свойствам артистки». Временами, может быть, это являлось неблагоприятным моментом для самой артистки: она могла оставаться сама собою; мало было материала для нового творчества. Но индивидуальность Ермоловой — так могуча и своеобразна, что она проявит себя во всем. Можно говорить об ермоловском репертуаре; говорят и об ермоловской женщине, о тех специфических чертах, какие вносит игра артистки в понимание женской души. «Да, — говорит А. А. Кизеветтер [3], — история русского театра знает ермоловских женщин, так же, как история русской поэзии знает женщин тургеневских. «Ермоловские женщины» это — прекрасные, чистые существа, приносящие с собой в бестолковую, неопрятную сутолоку жизни веяние беззаветного идеализма».

[1] Б. В. Варнеке. История русского театра. Ч. II. Казань 1910. Стр. 371.

[2] Ежегодник, сезон 1895—1896, стр. 444—445.

[3] А. А. Кизеветтер. Театр. М. 1922. Стр. 80.

Как всякий большой художник, Ермолова имеет свой стиль сценического творчества. Пусть она получает от драматурга готовые образы и даже готовые слова, но понять художественную концепцию автора, найти основной тон игры, дать надлежащий темп действию, соответственно своему пониманию всей архитектоники произведения, пережить и изваять образ, придавая эмоциональную окраску каждому звуку речи — всё это плод самостоятельного творчества артиста. Тут и проявляется его творческая индивидуальность. В искусстве, и на сцене в частности, нет места для мертвой объективности. Вся красивая мощь трагического таланта М. Н. Ермоловой выразилась в высоком тоне ее душевной жизни и — игры, в мягком лиризме, выливающемся из самых глубин взволнованного сердца, в художественных переживаниях, даваемых в той максимальной подлинностью, какая только возможна в акте творческого перевоплощения. Оттого не звучат преувеличением слова, что Ермоловой принадлежит «значение мировой артистки», наряду с Ристори и Дузе [1]. Поколение за поколением воспитывалось на игре Ермоловой; ее имя стало легендарным. Не сговариваясь и не повторяя друг друга, разные люди называли ее солнцем русской сцены. Это выражение употреблено было и в одном адресе, поднесенном Марии Николаевне ее товарищами по сцене, которые вместе с тем являются ее друзьями и поклонниками.

С 1879 г. (формально даже с 1881 г.) женский персонал труппы пополнился крупнейшим дарованием в лице Ольги Осиповны Садовской. Ермолова, Федотова и Садовская составили как бы триумвират: первая воплощала в себе главным образом трагическую стихию сценического искусства, вторая — драматическую, третья — комическую. На сцену Малого театра О. О. Садовская вступила уже достаточно определившейся артисткой. «Г-жа Садовская, — писала «Театральная Библиотека» в 1879 г. (ноябрь, 169), — будет положительно полезна в труппе. Это еще не старая женщина, с очень выработанными сценическими средствами для выполнения своего амплуа. У ней большое разнообразие интонаций в бытовых ролях, есть юмор, есть смелость в комических местах и постоянное чувство меры. На сцене держит она себя свободно, без резкостей и владеет прекрасно тем особенным московским жаргоном, который сказывается не в одном только употреблении слов и выражений, а также в звуках голоса и в своеобразной мимике лица... С годами из нее выработается еще более яркая и приятная актриса».

[1] Б. В. Варнеке. История русского театра. Ч. II. Казань 1910. Стр. 373.

В этих словах довольно удачно очерчены те сценические средства, какими уже тогда обладала О. О. Садовская. Не передан лишь тот тонкий аромат ее комизма, который глубоко переживается зрителем, но с трудом



Заслуженный артист Н. К. Яковлев

поддается словесной формулировке. С каждым годом крепли симпатии публики к О. О. Садовской, игравшей ежегодно в среднем около 80 раз. Репертуар ее весьма разнообразен, но состоит преимущественно из комических ролей пожилых женщин. Островский высоко ценил ее участие в своих

пьесах, и посвятил ей произведение «Не от мира сего». Славный драматург находил, «что О. О. Садовская играет во всех его пьесах восхитительно, а Негину исполняет идеально», да и сама Ольга Осиповна считала роль старушки Негиной («Таланты и поклонники») наиболее удавшейся [1]. К числу лучших ее ролей в репертуаре Островского, кроме Негиной, принадлежали: Глафира Фирсовна («Последняя жертва»), Анфиса Фирсовна («Волки и овцы»), Улита («Лес»), Кукушкина («Доходное место»), Феклуша («Гроза»), Устинья Наумовна («Свои люди»), Марфа Севастьяновна («Невольницы») и др. А затем идут: Пошлепкина («Ревизор»), Хрюмина и Хлестова («Горе от ума»), Каурова («Завтрак у предводителя» Тургенева), кухарка («Плоды просвещения»), Матрена («Власть тьмы»).

«Смех и правда начало и конец богатого творчества этой артистки», говорилось в юбилейной статье 1909 г.: [2] «Прочны основы ее успеха, ее славы, но бывали случаи, что этот беззаботный и мягкий смех звучал так трагически, что волос становился дыбом, так, напр., в трагедии гр. Л. Толстого «Власть тьмы», в которой О. О. создала величественный образ Матрены».

В течение длинного ряда лет, до самой своей смерти (умерла в 1919 г.), О. О. Садовская стояла в первом ряду знаменитой труппы Малого театра, окруженная общим уважением и почти нежной любовью. Москва гордилась с в о е й Садовской, видя в ней художника, чуткого к стихийным основам русской жизни и в совершенстве владевшего чарами русского языка. Ее игра была пленительна своей художественной простотой, изумительной естественностью: никакого нарочитого подчеркиванья, строгая сдержанность тона, чуждая каких-либо уклонов в сторону внешней буффонады. Комизм О. О. Садовской был полон внутренней силы; в нем чувствовалось всегда интуитивное постижение комического начала и при том не внешне, а в самих глубинах человеческой души.

В 1888 г. одна за другой приходят на подмостки Малого театра две молодые артистки, которым суждено было вскоре приобрести большое сценическое имя. Это — Елена Константиновна Лешковская (с 1 января) и Александра Александровна Яблочкина (с 1 сентября). Они шли рядом, как в свое время Н. А. Никулина и Г. Н. Федотова.

Уже первые дебюты Е. К. Лешковской (в пьесах Виктора Крылова «Семья» и «Шалость») показали, что артистка обладает сверкающим талан-

[1] Димитрий Языков. О. О. Садовская. М. 1905. Стр. 24.
[2] Ежегодник, 1909, *вып.* 6—7, *стр.* 172.

том и богатыми сценическими данными. Некоторое время она играла драматические роли. «Игра ее была хороша, но не ярка, не красочна», —



Н. К. Яковлев Мурзавецкий
«Волки и овцы» — А. Н. Островского

говорит свидетель ее первых успехов [1]. Другими переливами заблистал талант Е. К. Лешковской, когда она попала в свою родную среду, в область комического. В ролях кокеток (grande coquette) и хищных женщин она выразила со всей художественной полнотой лучшие свойства своего даро-

[1] Вл. Михайловский. Е. К. Лешковская. Ежегодник 1913, вып. III, стр. 46.

вания. В начале девяностых годов (в пьесах П. П. Гнедича «Девичий переполох» и «Перекатиполе») Е. К. Лешковская впервые приятно поразила зрителей яркостью своего комизма. По поводу второй пьесы, где Елена Константиновна играла роль Любочки, «Артист» (1892, кн. 21) писал: «Мы принуждены выразить наше удивление перед той громадной артистической работой, которую положила артистка на отделку этой роли. Она была отделана до мелочей и производила отрадное впечатление настоящего художественного творчества». В 1893 г. (27 января, в бенефис М. П. Садовского) Е. К. Лешковская впервые исполняла роль Глафиры («Волки и овцы»), которая окончательно создала ей репутацию выдающейся артистки-художницы. С тем же мастерством были созданы ею образы Лидии («Бешеные деньги»), Манички Недыхляевой в «Кручине» Шпажинского, Марины Мнишек в «Дмитрии Самозванце», Донны Анны в «Каменном госте», Мамаевой («На всякого мудреца»), Катарины в «Усмирении строптивой», мисс Гобс (в комедии Джерома) и мн. др.

В 1895 г. Е. К. Лешковская с большим успехом играла тургеневскую Лизу («Дворянское гнездо», в переделке П. И. Вейнберга). По отзыву С. В. Васильева-Флерова, артистка играла «необыкновенно умно... Это прямо мастерское создание очень умной и вдумчивой артистки» [1]. «Но,—находил тот же критик,—ей недоставало внутренней простоты и душевной искренности; временами «в полутонах» прорывались даже такие страстные ноты, каких не могло быть у тургеневской Лизы. Словом, этот опыт еще раз подчеркнул, в чем сила даровитой актрисы. «Она — одна из лучших русских комедийных артисток... Чарующая женственность, простота, изящество, чувство меры, юмор — всегда отличают игру Е. К. — Ее настоящая сфера — амплуа grande-coquette и характерные роли... Ее простота уживается с виртуозностью отделки ролей и обольстительною изысканностью и разнообразием интонаций; ее кокетство всегда грациозно, полно милой непринужденной жизненности» [2].

25-тилетний юбилей (в 1913 г.), к сожалению застал Е. К. Лешковскую уже с надломленным здоровьем, но она до сих пор, уже в звании заслуженной артистки, не прекращает своего сценического творчества. «В ее даровании» — говорил А. И. Южин по случаю 25-летия, [3] «столько самых разнообразных и тончайших оттенков изумительной красоты, что множество из них еще за

[1] С. Васильев. Театральная хроника. Сезон 1895—1896 гг., стр. 97.
[2] Ежегодник, 1913, вып. VII, стр. 123—124.
[3] Ежегодник, 1913, вып. III, стр. 51—52.

целых 25 лет не проникли в широкие массы публики по множеству причин. Но мы, ее товарищи, знаем еще такую сторону ее художественной личности, которая не доступна для публики: Е. К. Лешковская — огромная моральная сила в нашей среде... Она, действительно, беззаветно служит искусству и Малому театру всеми своими богатыми силами и всем своим сердцем. В ней один из самых крупных внутренних рычагов, которыми движется работа Малого театра по его тяжелому пути».

Дитя артистической семьи (дочь известного режиссера, А. А. Яблочкина, и артистки, Сераф. Вас. Яблочкиной), ученица Г. Н. Федотовой, Александра Александровна Яблочкина нашла свое жизненное призвание в служении театральному искусству: ему отдалась ему со всею преданностью свежего таланта и со всей добросовестностью честного сердца. В ее обширном репертуаре и бытовые, и классические пьесы. Конечно не все роли одинаково удавались А. А. Яблочкиной, но она умеет с большой тщательностью отделывать создаваемые ею образы; в целом ряде характерных и высокодраматических ролей она достигает большого совершенства игры. Начиная с конца восьмидесятых годов, А. А. Яблочкина выступала перед московской публикой Софьей («Горе от ума»), Марьей Антоновной («Ревизор»), Смельской («Таланты и поклонники»), Глафирой («Волки и овцы»), Василисой Мелентьевой (в пьесе Островского), Агнесой Сорель («Орлеанская Дева» Шиллера), Офелией («Гамлет»), Корделией («Лир»), леди Анной («Ричард III»), Беатриче («Много шуму из ничего»), Доньей Соль («Эрнани» Гюго) и т. д. В гастрольном спектакле Сальвины (в 1901 г.) А. А. Яблочкина играла Дездемону («Отелло») с такой красотой и силой, что знаменитый трагик в самых лестных похвалах отзывался об ее исполнении. Когда тяжелая болезнь лишила Г. Н. Федотову возможности выступать на сцене, некоторые ее роли по праву перешли к А. А. Яблочкиной. Взяла она на себя и часть «Ермоловских» ролей (Офелии, Дездемоны, Корделии, Негиной).

Артистка завоевала себе прочные симпатии критики и публики. 6 февраля 1914 г. она справляла свой 25-летний юбилей. Сергей Яблоновский в таких выражениях приветствовал артистку [1]: «Ровным, ясным белым светом горел в течение 25-ти лет и горит теперь талант сегодняшней юбилярши А. А. Яблочкиной. Это талант безоблачного дня... В своей области А. А. Яблочкина дает столько гармонического, уравновешенного, благородно-милого, что зритель испытывает полное удовлетворение, чувствуя и понимая, что эта

[1] «Русское Слово» 1914, февраля 6.

артистка не выдаст, легко и радостно создавая типы и характеры в их полной законченности».

В торжественной и вместе трогательной форме выразились чувства публики на юбилейном спектакле (6 февр. 1914 г.), когда А. А. Яблочкина была предметом горячих и единодушных оваций. Это повторялось и потом в соответственные даты; последний раз Москва тепло отпраздновала тридцатипятилетний юбилей А. А. Яблочкиной. Артистка занимает ныне почетное положение не только в труппе своего родного театра, но и в широких актерских кругах.

Трудно было бы в настоящем кратком очерке охарактеризовать всех отдельных представителей обширной и даровитой семьи артисток Малого театра, но история не забудет отметить сценических заслуг таких артисток, как Александра Петровна Щепкина (с 1877 г.), внучка М. С. Щепкина, игравшая Лизу в «Горе от ума», Анна Тимофеевна Полякова (с 1879 по 1900 г.; роли Катерины в «Грозе», царицы Анны в «Василисе Мелентьевой», Аксюты в «Лесе» и др.), Ираида Павловна Уманец-Райская (с 1882 по 1900 г.; умерла в 1914 г.; роли Катерины в «Грозе», Липочки в «Своих людях», Смельской в «Талантах и поклонниках»), Глафира Викт. Панова (с 1887 г.; роль Софьи в «Горе от ума»), М. К. Бларамберг-Чернова (с 1888 по 1895 г.; роли Хрюминой и Хлестовой в «Горе от ума», Мурзавецкой в «Волках и овцах»), Евд. Дм. Турчанинова (с 1891 г.; роли Варвары в «Грозе», Тани в «Плодах просвещения», Марины во «Власти земли», Феклы Ивановны в «Женитьбе», Марьи Антоновны в «Ревизоре» и т. д.), Александра Федор. Грибунина (с 1892 г.; роли Кабановой в «Грозе», кн. Тугоуховской и Хлестовой в «Горе от ума», Мурзавецкой в «Волках и овцах», Гурмыжской в «Лесе», Простаковой в «Недоросле» и пр.), Софья Никол. Великанова-Рамазанова (с 1893 г.; роли Пелагея Егоровна в ком. «Бедность не порок», Чебоксарова в «Бешеных деньгах», Белотелова в пьесе «За чем пойдешь» и др.), Варв. Никол. Рыжова (Музиль) (с 1893 г.; роль Липочки в «Своих людах»), Елиз. Мих. Садовская, дочь Михаила Прововича (с 1894 г.; роль Любови Гордеевны в комедии «Бедность не порок») и другие.

Мужской персонал труппы в последнюю четверть XIX ст. возглавляли А. П. Ленский и А. И. Южин-Сумбатов.

На сцене Малого театра Александр Павлович Ленский впервые появился в 1876 г. и, за исключением сезона 1882—1883, неизменно служил одному этому театру. Первые шаги нашего артиста были встречены театральной критикой довольно сухо, но уже в 1880 г. заговорили о «блестящем успехе»

Ленского (в роли Бенедикта, в шекспировской пьесе «Много шуму из ничего»). Ленский «стал положительно героем вечера», — писал «Суфлер» (1880, янв.): «Такого превосходного и жизненного исполнения нам прихо-



Заслуженный Режиссер И. С. Платон

дится, увы! не часто быть свидетелями». Поражала, между прочим, редкая выразительность мимики. Много лет спустя, А. А. Кизеветтер описал одну мимическую сцену в игре Ленского и говорил: «Невидавшие этой сцены в исполнении Ленского не испытали одного из глубоких эстетических на-

слаждений, какое только может дать сцена. Эта мимическая пауза Ленского была целой многосодержательной лекцией без слов по психологии человеческой радости» [1].

Слава пришла к А. П. Ленскому и уже более не покидала его.

За время своей сценической деятельности Александр Павлович переиграл множество самых разнообразных ролей. Из них особенно памятными остаются роли Бенедикта («Много шуму из ничего»), Петруччио («Укрощение строптивой»), Дон-Жуана (в пьесе Мольера), Уриэль Акоста (в пьесе Гуцкова), Гамлета, Фальстафа, Гомец-де-Сильва («Эрнани»), Терамена («Федра»), Вильгельма Оранского («Эгмонт»), Филиппа II (Дон Карлос»), Гуннера («Северные богатыри» Ибсена), Николаса («Борьба за престол» Ибсена), Фамусова, Лыняева («Волки и овцы»), Глумова («На всякого мудреца»), проф. Кругосветова («Плоды просвещения»), Нила Стратоныча Дудукина («Без вины виноватые»).

«Сколько художественного чутья, тонкой филигранной отделки было вложено в их создание!» восклицает В. А. Михайловский, обозревая сыгранные Ленским роли [2]: «Это целая богатая картинная галлерея. Тут вы видите и портреты во весь рост, бытовые фигуры и исторические лица, и жанровые картины. И все это работа кисти одного художника, А. П. Ленского... Сценическое творчество А. П. отличалось необыкновенной способностью схватывать характер изображаемого лица во всей его целости и достигать полного перевоплощения в это лицо». Он много работал над каждой ролью, но, когда творил ее на сцене, делал это с полной естественностью, с какой-то художественной грацией. Искренность переживаний, актерский темперамент он ставил выше всего и твердил своим ученикам лишь один совет: «живите на сцене!» «Внешняя сторона творчества Ленского, — продолжает тот же автор, — «отличалась благородством, изяществом манер и тона игры. Редко кто умел так красиво и в то же время просто держаться на сцене и изящно носить костюм, как он. Все его жесты, походка, манеры были преисполнены благородством».

Разностороне одаренный, А. П. Ленский был не только актером, но и скульптором и рисовальщиком; он славился своим гримом (теорию грима он излагал и в печати). Каждый образ давал он в ювелирно-художественной

[1] «Русские Ведомости», 1908, № 241. То же в сборнике статей А. А. Кизеветтера «Театр» (М. 1922), стр. 67.

[2] В. А. Михайловский. Большой талант (опыт характеристики сценического творчества А. П. Ленского. Ежегодник, 1910, вып. VI, стр. 91, 96—98).



Народная артистка Республики

М. Н. ЕРМОЛОВА

оправе. Его игра всегда бывала скульптурна и живописна. Тонкий артистизм отличал все сценическое творчество А. П. Ленского. Оно было высокой школой для молодых артистов, с которыми знаменитый артист охотно делился сокровищами накопленного опыта.

Скончался А. П. Ленский 13 окт. 1908 года.

Будущий историк Малого театра с особым вниманием остановится на выяснении того колоссального значения, какое имел Александр Иванович Южин-Сумбатов. Для нашей цели будет достаточно очертить — и то самыми общими штрихами — характер его актерского творчества и обозначить место, какое занимал он в труппе.

30 августа 1882 г. Александр Иванович дебютировал на сцене Малого театра в роли Чацкого. Молодой артист однако не был новичком: в театральном мире уже складывалась его репутация, как даровитого актера. Первое выступление в роли, которую играл тогда сам А. П. Ленский, было более чем удачным. В исполнении Южина, — отмечали тогда «Русские Ведомости» (1882, № 239), — Чацкий не явился холодным резонером, как у Ленского, «и хотя г. Южин не был так блестящ, как г. Ленский, но зато в его игре слышался юношеский жар и искренность». До 1902 г. роль Чацкого оставалась в репертуаре А. И. Южина и затем перешла к А. А. Остужеву и П. М. Садовскому. Критика, внимательно следившая за его сценическим развитием, довольно единодушно констатирует огромную работу, какую не переставал актер производить над отделкой образа Чацкого, представляющего огромные трудности для воплощения. В 1891 г. И. И. Иванов посвятил большую статью постановке «Горя от ума» в Малом театре, уделив большое место Южину-Чацкому [1]. Артист, по словам критика, преодолел те недостатки, какими страдали его предшественники по этой роли: «Тон шутливости и, в первые минуты, даже снисходительного остроумия воспроизводится артистом в той мере, как этого требовала критика шестьдесят лет тому назад. Но при всем этом исполнение г. Южина не лишено весьма заметного недостатка: артисту недостает как будто сил выдержать живой естественный тон во всей роли. Г. Южин впадает в приподнятый лиризм, минутами напоминающий даже ложноклассическую декламацию». В пример приводится монолог Чацкого на балу. «Но зато, — оговаривается критик, — «первая сцена с Софьей и последний монолог в четвертом акте были исполнены безукоризненно». Трудно судить, вполне ли прав критик, считавшийся тогда авторитетным: не забыл ли он о том, что «декламация» и даже «ложно-

[1] «Артист», 1891, № 13.

классическая» вовсе не чужда стилю «Горя от ума», и что «естественный тон» чередуется здесь с «приподнятым лиризмом»? Лет через пять, через шесть, другой, также авторитетный критик, С. В. Васильев (Флеров), утверждал («Московские Ведомости», 1897, № 48), что после Самарина Южин-Чацкий «едва ли имел соперников». Ссылаясь на свои многолетние наблюдения над тем, как артист из года в год, из спектакля в спектакль обрабатывал данную роль, Васильев писал: «Исполнение г. Южиным роли Чацкого, по удивительной выдержанности тона и гармоничности целого, можно назвать вполне образцовым».

Очевидно, уже в роли Чацкого А. Н. Южин проявил ценнейшие качества своего дарования: декламационный тон речей Чацкого и вся его красивая поза среди Фамусовых и Молчалиных пришлись как нельзя более по душе артисту. Его дальнейшее развитие шло как раз по линии романтического героизма.

После дебюта успех А. И. Южина, — свидетельствует «Артист» (1890, № 12, стр. 73), — рос с быстротой, почти беспримерной». В течение первых двух десятилетий его сценическая работа была особенно продуктивной и перед зрителями встал во весь свой художнический рост артист огромного диспазона. За это время Александр Иванович переиграл, по словам Н. Е. Эфроса, «чуть не весь шекспировский и шиллеровский репертуар, лучшее из Виктора Гюго и всех любовников-героев русского репертуара» [1]. А за сорок лет (до 1922 г.), по подсчету того же автора, он исполнил 161 роль; из них 33 приходится на «роли большого калибра в западно-европейском репертуаре» и, «по крайней мере, 45 ролей в русской драме и комедии серьезного склада или большой сценической ответственности (в том числе 11 — в неисторических пьесах Островского) и до десяти — в русской исторической драме (два Самозванца, два Грозных, Посадник и др.)». Все роли обширного южинского репертуара можно поделить на три группы, соответственно трем драматургическим жанрам: романтическая драма, высокая трагедия и бытовая комедия.

Полнее всего и многоцветнее выразил А. И. Южин свое актерское существо именно в высокой романтической драме, в драме, насыщенной героическим пафосом и лирическим идеализмом, в драме, где ритмически льются взволнованные и торжественные речи, где герой «глаголом жжет сердце людей». Это — Эгмонт (в трагедии Гете) Карл V («Эрнани» Гюго), Рюи-Блаз (Гюго), маркиз Поза («Дон-Карлос» Шиллера), Уриэль Акоста (Гуцкова)

[1] Н. Ефрос. Александр Иванович Южин. М. 1922. Стр. 10, 58.

и т. п. Я сам до сих пор помню то глубокое впечатление, которым были охвачены мы, зрители, слушая монолог перед гробницей Карла Великого. С волнением выписываю я следующие строки из рецензии С. Васильева «Г. Южин, читая его (монолог), точно вырос и преобразился внутри. Мы



Е. Д. Турчанинова

все притихли, когда внезапно раздался какой-то другой голос Карла V, а по зале зазвучала музыка рифм, торжественно, размеренно, ясно лившаяся из уст артиста». Сцена у гробницы, — говорит г. Н. Е. Эфрос (ibidem, 70), «была полным триумфом актера, его красивого пафоса, его декламационного искусства, его хорошей сценической пышности и изукрашенной правды, не становящейся от того ложью»... В исполнении маркиза Позы снова «вели-

колепно сочетались высокий пафос и мастерство речи, декламация в благороднейшем смысле этого термина» (72). «Карл из «Эрнани» и маркиз Поза — прекрасные центры творчества Южина, как актера романтической драмы» (73).

Шекспир нашел в А. И. Южине достойнейшего актера. Макбет, Гамлет, Ричард III, Кориолан, Отелло, Шейлок — вот великие образы, которые воссоздал артист, как смелый ваятель титанов. Каждый из них столь сложен и столь художественно суггестивен, что не может быть достигнуто полного единства в критических взглядах как на сущность этих образов, так и на их сценическое воплощение. У артиста есть право своего понимания литературных образов, и Южин воспользовался этим правом, как самостоятельный художник-актер. Неудивительно поэтому, что его исполнение шекспировских ролей вызывало разноречивые суждения критики. Наиболее авторитетные судьи отличали безусловную значительность южинской интерпретации; один из критиков признал, напр., что Гамлета Южин «играл как большой, я готов сказать — великий актер». С. В. Васильев (Флеров) чистосердечно заявляет, что талант Южина в Гамлете открылся ему с новых сторон, и не только не возражает против южинского толкования датского принца, но как бы радуется новому, южинскому Гамлету: «Гамлет г. Южина наиболее задумчивый и грустящий, какого мне приходилось видеть на сцене. Тихая грусть — вот основное впечатление, какое получает зритель от Гамлета в исполнении г. Южина». Сцена с Офелией «запечатлевается, как грустные мотивы Шопена» [1].

Персонажи бытовых пьес давали Южину материал для создания характерных ролей, которых имеется множество в его репертуаре. И здесь особенную экспрессию придавал А. И. образам людей с твердой или законченной психикой. Лучшими в этой группе остаются Телятев («Бешеные деньги») и Фамусов. Начав Чацким, Южин кончает великолепной фигурой Фамусова «Постепенно», говорит Н. Е. Эфрос (89), «актер комедии стал рядом с актером романтической драмы и трагедии, с выразителем возвышенных, экспансивных чувств и большого пафоса».

Критика не раз ставила А. И. Южина в ряды европейских артистов. Так, В. П. Буренин находил, что «г. Южин на любой европейской сцене был бы прославлен большой знаменитостью», и что в отношении пластичности он «может поравняться с самыми выдающимися сценическими худож-

[1] Южин дал не шекспировского, а романтического Гамлета, — писал И. И. Иванов («Артист», 1891, № 17), но, — спешит он оговориться, — «в этом заявлении не заключается упрека артисту».

никами, каковы: Росси, Сальвини, Муннэ-Сюлли, Барнай и т. п.». Запад, действительно, отметил нашего артиста знаками особого отличия. За исполнение роли Карла V президент французской республики (в 1900 г.) наградил Александра Ивановича званием officier d'Académie.

Велико, неизмеримо велико значение А. И. Южина-Сумбатова для Малого театра. Как актер, вместе с М. Н. Ермоловой он придал художественной деятельности этого театра глубокий и законченный смысл. Историки без преувеличения будут говорить об южинском периоде в жизни Малого театра. Особенно если примут во внимание организаторскую и административную работу Александра Ивановича. В двадцатом веке, Южин, по определению Н. Е. Эфроса, стал в полной мере вождем своего театра, осью вращения и движущею силою, его мозгом и его сердцем» (10). «По всему этому фигура Южина — историческая для театра; и его дело — исторической значительности» (19).

Некоторое время с А. П. Ленским и с А. И. Южиным соперничал Федор Петрович Горев.

На сцену Малого театра Горев поступил почти одновременно с Южиным (в 1880 г.) но оказался весьма непоседливым: здесь оставался он до сентября 1897 г. (и то с перерывами), а вновь появился лишь в 1904 году.

О Гореве высказывались самые противоречивые суждения. Это — спорный актер. Бесспорно и то, что Горев — «актер экспрессии», «минутного вдохновения», [1] актер мочаловского типа. «Сценический талант Ф. П.», характеризует его В. А. Михайловский [2], «принадлежал к числу тех индивидуальностей, в которых чувство преобладает над рассудком, вдохновение над техникой, которые в минуту вдохновенного творчества поражают и увлекают зрительную залу, при отсутствии же вдохновения иногда бывают из рук вон плохи, — одним словом, это был тип актера-поэта в роде Мочалова, который теперь встречается всё реже и реже».

Наружность Горева была в высшей степени привлекательной. «Его голова точно создана для бюста: столь правильны и закончены были черты его лица и проникнуты какою-то мужественной красотой» К этому присоединялись приятный, музыкальный голос и общая нервность темперамента.

Множество данных для сценического успеха. Горев и имел его. Но успех этот нельзя назвать прочным.

[1] Ежегодник, 1909, вып. 6 и 7, стр. 152.

[2] Ф. П. Горев. Из воспоминаний о нем В. А. Михайловского. Ежегодник, 1910, вып. VIII, стр. 144—154.

В репертуаре Ф. П. Горева значится очень большое количество ролей. Среди них — несколько классических: король Лир, король в «Гамлете», Филипп Добрый и Лионель в «Орлеанской Деве», Эрнани, Чацкий, Репетилов, Иван Грозный в «Василисе Мелентьевой». В девяностых годах играл он также Бориса в «Грозе», Григория в Плодах просвещения» и пр.

У Горева — пишет уже цитированный мною В. А. Михайловский, — «было несколько ролей, к сожалению, не классического репертуара, которые он играл, как бог». Таковы роль Томилина (мужа-убийцы) в пьесе Ракшанина «Порыв», роль маркиза де Тремуйля в пьесе Сарду «Граф де Ризоор», роль «старого барина» (в пьесе Пальма того же названия). Блестяще, «по наитию» играл он имп. Никифора Фоку в трагедии Аверкьева «Теофано», хотя совершенно не изучал эпохи. Но исполнение Грозного в «Василисе Мелентьевой» было заурядным, а короля Лира (по отзыву С. В. Васильева) — только «приличны» [1]. «Эрнани был для Горева настоящим Седаном, после которого он как-то сразу сошел на нет и перешел на бытовые роли», — свидетельствует тот же В. Михайловский, но в другой статье [2].

Соревнование Горева с Ленским и Южиным окончилось не в пользу первого. Не по недостатку таланта, а по отсутствию художнической выдержанности, творческой работы над собой и над создаваемыми образами. Этими качествами в высокой степени обладали и А. П. Ленский и А. И. Южин. Они и оказались победителями. Ф. П. Горев ушел в тень. «С годами вдохновение к Гореву приходило всё реже и реже, уже не было в его игре той силы и мощи творчества, что раньше. Вот почему в его репертуаре, с переходом на роли пожилых, мы видели всё меньше и меньше удачных ролей» [3].

К числу славных имен в артистической семье Малого театра, наряду с А. П. Ленским и А. И. Южиным, принадлежало имя Михаила Прововича Садовского, сына знаменитого Прова Михайловича и мужа знаменитой Ольги Осиповны Садовской.

В труппу М. П. Садовский вошел в 1870 г. и оставался в ее рядах до самой смерти, последовавшей 26 июля 1910 г.

[1] С. Васильев. Театральная хроника. Сезон 1895—1896 гг. Стр. 130—133.

[2] В. Михайловский. Первые шаги первого трагика русской сцены. (Из воспоминаний молодости) Сборник статей «А. И. Южин», 1922 г. стр. 59.

[3] В. А. Михайловский. Ежегодник, 1910, вып. VIII, стр. 152 (между прочим параллель с А. И. Южиным). См. текст П. А. Рыснева «Около театра» — в Ежегоднике, 1910, вып. IV, стр. 41—43 (параллель с А. П. Ленским), и заметку В. М. Дорошевича «Кин (Ф. П. Горев)» в его книжке «Старая театральная Москва» (1923), стр. 95—100.

Михаил Провович был талантливейшим артистом-бытовиком комического жанра. Как и его отец, он прекрасно знал русский быт, особенно купеческую Москву. «Это знание старой купеческой Москвы со всеми его особен-



Е. Д. Турчанинова Елизавета Петровна Молохович
«Ночной туман» — А. И. Сумбатова

ностями», писал В. А. Михайловский [1], «ярко сказывалось на сцене как в художественном создании внутреннего образа изображаемого лица, так и в деталях игры: в уменьи подвязать фуляр, пить чай «в прикуску», держать

[1]) В. А. Михайловский. Актер-бытовик (памяти М. П. Садовского). Ежегодник, 1910, вып. VIII, стр. 166.

картуз в руках и т. п.». В приемах своей игры Михаил Провович доходил до изумительной виртуозности. Случалось, что он участвовал в одной сцене с Ольгой Осиповной, и тогда публика наслаждалась высокохудожественным комическим дуэтом. В драматических ситуациях Садовский умел быть и трогательным, напр. в роли Андрея Белугина из «Женитьбы Белугина», сыгранной 26 дек. 1877 г.

В пьесах Островского Михаил Провович дал целый ряд настоящих шедевров: Счастливцев («Лес»), Тихон («Гроза»), Мулин («Невольницы»), Мелузов («Таланты и поклонники»), Миловзоров («Без вины виноватые»), Мурзавецкий («Волки и овцы»), Подхалюзин («Свои люди») и пр. Из других ролей русского репертуара следует назвать: Хлестакова, Молчалина, Михаила («Борис Годунов»), первого мужика («Плоды просвещения») и т. д. В пьесе иностранного репертуара Садовский играл Фигаро («Севильский цирульник» Бомарше), Скапэна («Проделки Скапэна» Мольера) и Лепорелло («Дон Жуан»).

Каждая роль была прекрасна по своему; актер поражал художественным тактом и тончайшими нюансами неистощимого комизма. Но всё же особого упоминания заслуживает роль Хлестакова. Всем известна необычайная трудность этой роли. Д. Т. Ленский, говорят, играл ее неудачно, И. В. Самарин — только «прилично»; С. В. Шумского одобрил уже сам Гоголь; превосходным Хлестаковым был С. Васильев. Садовскому пришлось выступать в этой роли после Решимова. Критик С. Васильев-Флеров в 1883 г. подробно рассмотрел игру Михаила Прововича. Артист, по его словам, с величайшей непринужденностью показал «чистосердечие и простоту», которых требовал Гоголь от исполнителей Хлестакова, «и перед зрителем мгновенно получился совершенно живой тип, в котором нет и тени устарелости, который оживил всю комедию и придал ей оттенок необыкновенной свежести» [1]. С неподражаемым искусством провел Садовский IV акт. «Одурение» Хлестакова «сообщается всем остальным, и даже сам зритель ощущает себя увлеченным внезапным prestissimo, которым заканчивается 4-й акт. Что за мастерская постройка этого финала и как мастерски переходит г. Садовский к stretto. Ритмическое движение, ускоренные и замедленные темпы составляют принадлежность драмы в такой же степени, как и оперы. Музыкальная терминология невольно напрашивается на перо, когда я припоминаю заключение 4-го акта «Ревизора». После сцены объяснения Хлестакова с Марьей Антоновной так и хочется написать на полях книг: subito, prestis-

[1] Моск. Ведомости, 1883, № 264.

simo... Трудно представить себе более целостной и верной передачи этой роли, которою г. Садовский добыл себе патент на звание серьезного и выдающегося артиста».

По единогласному приговору театральных старожилов, — писал проф. Б. В. Варнеке [1], — М. П. Садовский явился лучшим Хлестаковым, который — когда либо выступал на подмостках русской сцены». В репертуаре Михаила Прововича найдется не один десяток «таких в полном смысле этого слова классических ролей». Это дает ему право стоять в истории театра рядом с его великим отцом.

Историк Малого театра не может не остановиться особо на личности даровитого и полезнейшего актера Осипа Андреевича Правдина. Он был принят в труппу в 1878 г. на комическое амплуа, и выдвинулся довольно быстро, до конца удержав за собой репутацию крупного артиста. «Игра Иосифа Андреевича», писал «Ежегодник» в 1910 г. (вып. VIII, 130), «носит всегда отпечаток вдумчивой, тщательной отделки каждой роли; никогда артист не допускает утрировки, шаржа на сцене». С небольшей художественностью воплощены им следующие образы русского и иностранного репертуара: Кочкарев («Женитьба»), Репетилов («Горе от ума»), Василий Шуйский («Дмитрий Самозванец» Островского), Ризположенский («Свои люди» Островского), Счастливцев («Лес»), Лев Гурыч Синичкин, старый камердинер («Плоды просвещения»), Кучумов («Бешеные деньги»), Чугунов («Волки и овцы»), Полоний («Гамлет»), Гарпагон («Скупой» Мольера), Тибо д'Арк («Орлеанская Дева»), Сганарель («Школа мужей» и «Лекарь по неволе» Мольера).

Талант О. А. Правдина был не особенно гибким, но ровным и крепким. Его игра была всегда в стиле трезвого реализма. Другим он и не мыслил себе театр. В страничке из его автобиографии мы читаем: [2] «Во время моего сорокалетнего пребывания на сцене я пережил несколько направлений нашего театра, начиная с мелодрамы, бытовой комедии, оперетки и кончая мистикою и символизмом; два последних наслоения, я в этом глубоко уверен, скоро исчезнут, и мы вернемся к здоровому и светлому реализму. Реализм это — единое на потребу русскому театру».

Умер О. А. Правдин 17 октября 1921 г.

В труппе Малого театра за последнюю четверть XIX в. было еще несколько выдающихся актеров. Каждый из них по праву требует внимания

[1] Б. Варнеке. Актер - писатель. Ежегодник, 1910, вып. IV, стр. 13.

[2] Ежегодник, 1909, вып. 6 и 7, стр. 167.

к себе. Лишь недостаток места заставляет меня ограничиваться немногими словами.

Особые чувства питала публика к Константину Николаевичу Рыбакову, сыну знаменитого Николая Хрисанфовича. В Малом театре он — с 1871 г. (умер в 1916 г.). Роль Несчастливцева («Лес»), где упоминается имя его отца, была и в репертуаре Константина Николаевича. В пьесах Островского играл он также Великанова («Таланты и поклонники»), Василькова («Бешеные деньги»), кн. Воротынского («Василиса Мелентьева»), Большова («Свои люди»), Стырова («Невольницы»). Из других ролей выделяются: Скалозуб, Звездин («Плоды просвещения»), Орнульф («Северные богатыри» Ибсена), Анания («Горькая судьбина» Писемского). Как актер, К. Н. Рыбаков был воспитан в традициях художественного реализма. Игра его всегда отличалась большой искренностью и подкупающей силой.

Театральная Москва хорошо помнит также Владимира Александровича Макшеева (на сцене Малого театра с 1874 по 1901 г., до самой смерти) в ролях городничего, Павлина («Волки и овцы»), Ризположенского («Свои люди»), Восьмибратова («Лес»), Акима («Власть тьмы»), третьего мужика («Плоды просвещения»), могильщика («Гамлет») и др. «Играл он много и часто», говорится в некрологе Макшеева, [1] «не всегда одинаково удачно, конечно, но всегда с большою простотою и правдою, и очень скоро строгая публика Малого театра отдала ему свои симпатии, чтоб больше уже никогда не отнимать их. Это был артист крупного таланта, благородного и мягкого комизма на сцене».

Видное положение в труппе успели занять трое «молодых», теперь уже покойных; Ф. А. Парамонов, Н. М. Падарин и А. А. Федотов.

Федор Андреевич Парамонов (1891 г; умер в 1908 г.) сразу, как принято говорить, «попал в репертуар», и стал играть «макшевские» роли. От Осипа перешел он к Городничему. Исполнением последней роли Парамонов, читаем в его некрологе [2], — «окончательно завладел расположением публики, обратив на себя общее внимание своею замечательно умною и полною жизненной правды игрою, неподдельным тонким комизмом, не имеющим ничего общего с шаржем, и своим удивительно толковым отношением к психологической стороне роли». Играл Паромонов далее, Дикого («Гроза»), Яичницу («Женитьба»), Мамаева («На всякого мудреца»), Коршунова («Бедность не порок»), Жука («На бойком месте») и т. д. Роли свои Ф. А. Па-

[1] Ежегодник, 1900—1901 г., стр. 301 (за подписью «М. В. К.»).
[2] Ежегодник, 1909, вып. 6 и 7, стр. 133—134.

рамонов исполнял всегда с большою правдою и простотою. «Публика любила его тихою, но прочною любовью, высоко ценя в этом симпатичном артисте искренность его сценического юмора».



Е. Д. Турчанинова Кухарка
«Плоды Просвещения» — Л. Н. Толстого

Сказанное о Парамонове в значительной мере можно применить к Николаю Михайловичу Падарину (с 1892 г.; сезон 1893—1894 г. в петербургской труппе; умер в 1918 г.). В его репертуаре были такие роли, как Осип («Ревизор»), Подколесин («Женитьба») Несчастливцев («Лес»), Большов («Свои люди»), Павлин («Волки и овцы»), Любим Торцов («Бедность не порок»), Крутицкий («На всякого мудреца»), Никита («Власть тьмы») и др.

Большой потерей для труппы была преждевременная смерть Александра Федотова (с 1893 г.; умер в 1909 г.), которому принадлежали многие роли в постоянном репертуаре театра: Малюта Скуратов («Василиса Мелентьева»), Андрей Белугин («Женитьба Белугина»), кн. Дулебов («Таланты и поклонники»), Милонов («Лес»), Репетилов («Горе от ума»), Добчинский и Бобчинский («Ревизор»), Яков («Плоды просвещения»), Тибо д'Арк («Орлеанская Дева») и т. д,

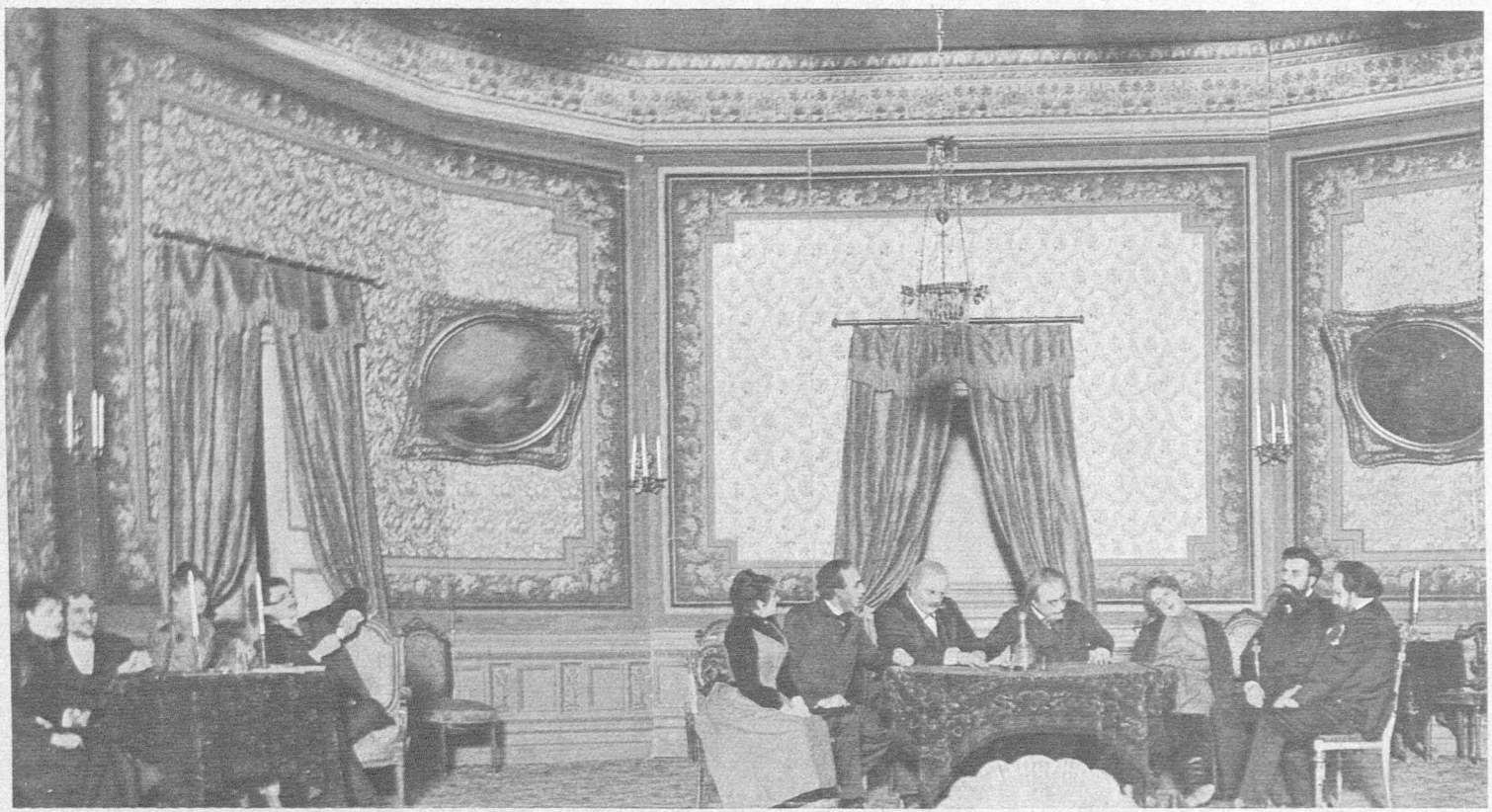
«Всегда исключительно добросовестный, исключительно внимательный к каждой ему доверенной роли, всегда очень вдумчивый, всегда умеющий понять главные черты образа и типично их передать», говорится в одном некрологе А. А. Федотова [1], «он не подымался до высоты первоклассных артистов, до уровня Ленских, был достойным членом труппы образцового русского театра. И выпадали роли, где был и он безупречен, где давал создание истинной художественности».

Ответственные роли поручались, далее Мих. Фад. Багрову (с 1883 г. по 1898 г.) и Ал. Корн. Ильинскому (с 1892 г.).

Первый играл Молчалина, Глазунова («Бешеные деньги»), Карла VII («Орлеанская Дева»), Лаэрта («Гамлет»), Дон-Карлоса, Эрнани и т. п. Второй — частью те же роли (Молчалин, Глумов, Дон-Карлос, Эрнани) и, сверх того, Хлестакова, Уриэль Акоста (Гуцкова), Мортимера («Мария Стюарт») и пр.

Назову еще группу артистов, которые до сих пор остаются в труппе и успели создать себе хорошее, даже крупное имя. Это — Ив. Андр. Рыжов (с 1882 г., роли: Борис в «Грозе», Колычов в «Василисе Мелентьевой», Поретов в «Бесприданнице», Мелузов в «Талантах и поклонниках», Никита во «Власти тьмы») Лаэрт в «Гамлете», Лионель в «Орл. Деве» и пр.), Николай Капитонович Яковлев (с 1893; роли: Кудряш в «Грозе», Кочкарев в «Женитьбе», Хлопов в «Ревизоре», Разлюляев в «Бедность не порок», Бальзаминов, Счастливцев в «Лесе» и т. д. до Любима Торцова, сыгранного в 30-летний бенефис, 11 мая 1924 г.), Пров Михаил. Садовский, сын Михаила Прововича (с 1895; роли: Колычов в Вас. Мелентьевой, Глумов в ком. «На всякого мудреца», Карл VII в «Орл. Деве» и т. д. до Брута в «Юлии Цезаре», которого играл в 1924 г.), Александр Алексеевич Остужев (с 1898 г. до 1901 г. и вновь с 1902 г.; роли: Колычев в «Василисе Мелентьевой», Буленов в «Лесе», Незнамов в ком. «Без вины виноватые», Ромео, Чацкий и пр. до Антония в «Юлии Цезаре», в 1924 г.) и Сер. Вас. Айдаров (с

[1] Руль, 1909, № 157.



«Плоды Просвещения» — Л. Н. Толстого

3-й акт

1891 г

1898 г.; роли: Бадаев в «Лесе», Дудукин в пьесе «Без вины виноватые», Дулебов в «Талантах и поклонниках», Ляпкин-Тяпкин и др.).

Несмотря на краткость и сухость приведенных характеристик, видно, каким исключительно богатым составом располагал Малый театр в последнюю четверть минувшего века. Едва ли в то время была другая драматическая труппа, которая по количеству и качеству талантов могла бы соперничать с труппой Малого театра. Не скоро еще русский театр увидит артистку, равную М. Н. Ермоловой. Все важнейшие «амплуа» имели выдающихся представителей. С актерской одаренностью многие соединяли тонкую интеллигентность. Некоторых артистов видим мы в рядах писателей и общественных деятелей. Культурный уровень труппы вообще очень высок. Ей были под силу труднейшие задачи сценического искусства.

Взятая в целом, труппа производит впечатление единого организма, постоянно обновляющегося, но никогда не распадавшегося.

Перед нами дружная семья артистов. Именно семья, товарищески и даже родственно сплоченная, объединенная любовью к с в о е м у театру [1]. Каждый сознает себя частью великого целого.

Дом Щепкина, дом Островского внушал к себе настоящий пиэтет. Каждый артист находился под обаянием его исторической славы и понимал, что он не просто стоит на подмостках театра, а находится на исторической сцене, и что на нем лежит нравственная ответственность перед историей родного искусства. Сознание сценического долга заставляло каждого подчиняться художественной дисциплине и настойчиво работать над собой. Не полагаться на один талант, а присоединять к нему постоянный, добросовестный труд, — этот завет Щепкина памятен всем.

«Славные традиции» Малого театра в сознании его артистов это — не банальные слова, годные для парадных случаев, а живой лозунг, одухотворяющий работу. С благоговением говорят здесь о традициях, о традициях Щепкина и Мочалова [2]. И чем самобытнее талант артиста, тем, кажется, больше культивирует он в себе преданность традициям. Даровитейший и образованнейший актер труппы, А. И. Южин-Сумбатов мужественно обороняет «традиции» от всяких посягательств. И это потому, что в них, в этих «святых традициях» формулировано всё творческое credo труппы. Малый

[1] На сцене Малого театра работало несколько родственных гнезд артистов: Щепкины, Садовские, Федотовы, Яблочкины, Музиль, Ермоловы и др.

[2] Ср. статью А. И. Сумбатова «П. С. Мочалов в жизни и на сцене» (1898 г.) — в I т. Полного собрания его сочинений. 5 ноября 1900 г. торжественно отпраздновали столетие со дня рождения Мочалова (ставилось «Горе от ума» со вступительным словом И. И. Иванова).

театр выработал свой сценический стиль, стиль художественного реализма. Больше всего дорожат здесь правдой, естественностью и углубленностью переживаний, простотой и искренностью игры, чувством меры и театральным тактом. Модернизм, даже в умеренных его формах, прививался туго.

С строгими требованиями подходит труппа к себе и к своему делу. Высоко ставит она художественно-общественные назначения театра и неуклонно стремится к его осуществлению.

IV

Проблема репертуара для каждого театра имеет существенное значение, а особенно для такого, который не гонится за «чистой» театральностью, а дорожит пьесой, как общественным, литературным и сценическим фактором. Малый театр — театр актера и театр драматурга. Права последнего уважаются и признаются до конца. Драматург и актер сливаются в процессе единого сотворчества.

Итак, что́ играл Малый театр? Или, точнее, что́ мог он играть? Как составлялся его репертуар?

Решающий голос в репертуарном вопросе принадлежал дирекции казенных театров. Ее вкусы и пристрастия налагали отпечаток на характер репертуара. Временами порядки были таковы, что драматурги имели серьезное основание жаловаться на руководителя театра. Не раз жаловался сам А. Н. Островский. А П. М. Невежин находил возможным писать: «Были и тогда ловкачи, вхо́дившие в сделку с стоявшими у руля репертуара, и их пьесы ставились часто, те же, у кого совести не хватало поступать неблаговидно, бедствовали» [1]. Некоторым авторам, — свидетельствует В. А. Теляковский, бывший директор казенных театров, — «давались в репертуаре вперед заблаговременно места, когда пьесы у них еще и не были написаны, так что принимались как бы пьесы еще не существующие, всё было основано на доверии, а то, что пьеса, может быть, окажется неудачной, ни кого не смущало» [2].

Известным коррективом служили бенефисы: бенефициантам дозволялось самим выбирать пьесу. Это обстоятельство сыграло существенную роль в жизни Малого театра. Долгое время лучшие, особенно классические пьесы

[1] П. М. Невежин. Воспоминания об А. Н. Островском. «Ежегодник», 1909, вып. IV, стр. 4.
[2] В. А. Теляковский. Воспоминания. 1898 — 1917. Ленинград. 1924. Стр. 160.

могли попадать на сцену лишь по инициативе бенефициантов, и печать всякий раз подчеркивала это. По верному замечанию Н. Е. Эфроса, «господство романтической драмы Шиллера и Виктора Гюго в Малом театре восьмидесятых годов, если не вполне, то в мере очень значительной, было обусловлено именно артистическим складом доминировавших в труппе актеров, Ермоловой, Ленского и Южина—прежде всего». А. И. Южин был в то время, пожалуй, главным пропагандистом романтической драмы в Малом театре [1].

11 сентября 1891 г. утверждено «Положение о вновь преобразованном Театрально-литературном Комитете при Дирекции императорских театров». Московское отделение было сорганизовано в следующем составе: Н. С. Тихонравов (председатель), А. Н. Веселовский, Н. И. Стороженко и Вл. Ив. Немирович-Данченко. По смерти Тихонравова (в 1893 г.), председательство перешло к Н. И. Стороженку, а членами, кроме упомянутых перебывали: И. И. Иванов, А. И. Сумбатов, М. Н. Розанов, Л. М. Лопатин, В. А. Гольцев и А. И. Кирпичников. Комитет рассматривал и одобрял новые пьесы, но составление репертуара продолжало оставаться в прежних руках. Лишь в 1909 г. А. И. Сумбатов-Южин назначенный Управляющим труппою, получил фактическую возможность непосредственно влиять на состав репертуара. За несколько лет перед этим в число членов Литературно-театрального Комитета был назначен Н. В. Давыдов, до закрытия Комитета в 1917 г. бывший его председателем.

Помимо всех этих условий, разумеется, репертуар Малого театра неизбежно находился в зависимости от общего состояния драматургической литературы в данную эпоху. Выше я набросал небольшую картину этого состояния.

Посмотрим теперь, каков, действительно, был репертуар Малого театра за последнюю четверть XIX в.

Творчество Островского успело уже определить общий характер новой драматургии. Художественно-бытовой реализм господствовал на сцене. Мелодрама умирала. Некто, скрывшийся под псевдонимом «Один из них», констатировал это на страницах «Артиста» в 1894 г. (№ 42). Он считает вполне естественным, что уже притупился вкус к мелодраме: «Последняя была чрезмерной искусственной игрой на чувствительности зрителя и, как всякое форсирование ощущений, утомила их; кроме того, она слишком злоупотребляла нарушением правды и логики, а такое злоупотребление рано или поздно, но всегда за себя мстит».

[1] Ежегодник, 1909, вып. 6 — 7, стр. 98 — 99. Ibidem, 1910, вып. VIII, стр. 113. Ср. также книжку Н. Эфроса «А. И. Южин» (1922), стр. 69 и 99.

Обычными жанрами стали трагедия, драма и комедия, высокая и легкая. Рядом с ними почти всё время держится водевиль. По традиции водевилем заканчивали спектакль, как бы с целью сгладить то «тяжелое» впечатление, какое могла произвести на зрителя основная пьеса (трагедия или драма). Водевильный репертуар был очень обширен. Любимые пьески шли без конца, в роде: «Лев Гурыч Синичкин» (Д. Т. Ленского), «Ночное» (М. Стаховича), «Простушка и воспитанная» (Д. Т. Ленского), «Если женщина решила, то поставит на своем» (И. М. Булацеля), «Развод» (Н. Н. Вильде), «Я играю большую роль» (актера Д. В. Гарина-Виндинга), «Шашки» Н. И. Криницкого-Тимковского), «Предложение» Чехова и т. д. Был в театре домашний поставщик водевилей и талантливых их исполнителей—Г. Н. Грессер, автор водевилей: «Накануне золотой свадьбы», «На тот свет», «По кровавым следам», «Вытурил», «Случайно случившийся случай» и пр.

Постепенно искусство водевильной игры стало угасать на сцене Малого театра. Журнал «Артист» так сетовал на этот счет уже в 1890 году [1]:

«Как ни прискорбно, но надо сознаться, что водевили на нашей образцовой сцене идут весьма плохо, а для водевилей с пением совсем нет исполнителей. Наши современные артисты почему-то совсем забросили водевиль, и далеко от нас то время, когда первые силы труппы не считали для себя унизительным участвовать в нем, как это было во времена Живокини, Садовского, Шумского, Е. Н. Васильевой, Акимовой, когда мастерское исполнение только одного какого-нибудь одно актного водевиля собирало полную залу».

Через два года тот же журнал (1892, № 24, заметка за подписью *К.*) упрекал артистов Малого театра, что они слишком специализировались на трагедии и драме и не умеют играть веселых сцен. «Мы не раз указывали на то,—говорит автор заметки,—что исключение из репертуара веселых пьес и водевилей повлечет за собою потерю артистами тона, необходимого для исполнения таких вещей». В частности «Предложение» Чехова, по словам критика, исполнялось слабо, несмотря на участие Никулиной, Музиля и Макшеева.

Наблюдения, вероятно, вполне справедливые. Но горевать об этом, пожалуй, нечего. Вовсе не худо, что даровитые артисты искали более достойного применения своих сил. Во всяком случае эволюция репертуара выразилась в постепенной убыли водевилей (Чехов, впрочем, открывает новый период в истории водевиля).

[1] «Артист», 1890, № 12, стр. 114. (Заметки о бенефисе Музиля).

Остановлюсь на характеристике собственно драматического репертуара, которым определялся весь художественный облик театра.

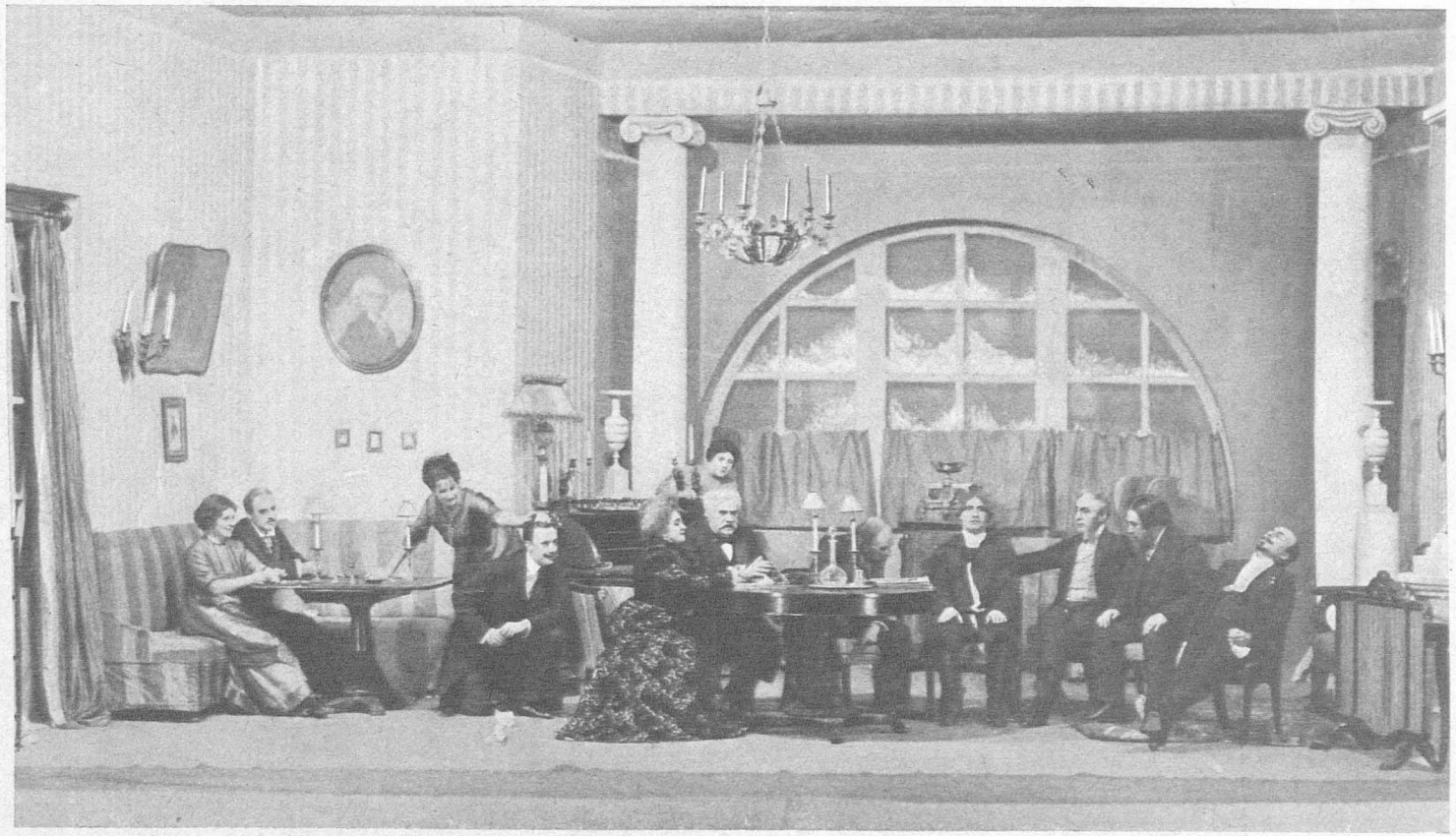
Репертуар естественно распадался на две категории: на основную часть и на дополнительную, в состав которой входили новые пьесы. Последние, разумеется, являются необходимейшим элементом репертуара. Задача лишь в том, как уравновесить обе части, чтобы придать жизни театра гармоническую цельность и художественную ценность. В этом отношении Малый театр порою сильно грешил. Прежде всего количество новых постановок (сюда могли входить не одни только современные пьесы, но все же они всегда преобладали): в сезон 1877—1878 гг. новых постановок было 32, в следующем сезоне — 30, и дальше по большей части от 15 до 25. Правда, наблюдается тенденция к уменьшению количества новых постановок, что особенно стало заметно в первые годы XX века. Но А. И. Южин в своей речи 1909 г. не напрасно говорил о том, что невозможно ежегодно ставить по 14 новых пьес, и «что больше 8 постановок нормально делать нельзя» [1]. Далее, просмотр репертуара за ряд лет показывает, что на, так называемые, капитальные пьесы в среднем приходится процентов 60; следовательно, процентов 40 занимают пьесы некапитальные, т.-е. современных авторов.

Среди современных пьес было немало, так сказать, случайных: вынырнет откуда-то, продержится два-три спектакля (а то и один) и — пропадет бесследно, да и об авторе потом ни слуху ни духу [2]. Такие произведения мы в праве сбросить со счетов. Буду говорить о тех, которыми, действительно, характеризуется репертуар Малого театра.

Одно время жалобы театральной критики на низкий уровень современного репертуара стали чуть не общим местом. Так, обозревая сезон 1889—1890 гг., «Артист» с горьким чувством отмечает несоответствие качества пьес достоинству труппы. «Играют хорошо, — писал этот журнал (1890, апр.), — но тем досаднее становится смотреть на эти старания в пустом пространстве, на это часто бесплодное стремление вложить дух в мертворожденное творение. Такой путь ведет не только к огрублению литературного вкуса публики, но кроме того понижает таланты артистов, приучая даже добросовестных и мыслящих исполнителей к шаблонам и рутине». Известный критик. И. И. Иванов, правда, более строгий, чем другие, уже

[1] «Ежегодник», 1909, вып. IV, стр. 81.

[2] Так, пьеса А. В. Деденева «Ночи безумные», поставленная по инициативе дирекции, провалилась на первом же спектакле. Её появление на образцовой сцене, — писал «Артист» (1893, № 32, стр. 139), — «непонятное недоразумение, наказанное дружным шиканьем всей зрительной залы».



«Плоды Просвещения» — Л. Н. Толстого

1911 г

3-е действие

прямо констатирует «огрубение литературного вкуса публики». Шла пьеса Виктора Крылова «Девичий переполох». «Вся пьеса в целом, — по отзыву рецензентов (Артист, 1890, № 11), — не представляет никакого интереса на нашей классической сцене», а между тем публика смеялась и создала пьесе успех. Это повело И. И. Иванова на грустные мысли (стр. 126): «Публика лучшего московского театра, очевидно, успела утратить все признаки критического отношения к сценическим произведениям, которое ей приписывали в былое время. Давно эта публика удовлетворяется самыми банальными, бессодержательными, смехотворными выходками и положениями, встречает одобрительным смехом отдельные блестки авторского остроумия, совершенно не беспокоясь, не думая о смысле всего произведения, о качестве этих самых блесток... В виду такого печального уровня эстетического развития зрителей, следовало бы с большей осторожностью относиться к выбору новых пьес тем, от кого зависит этот выбор». Оценка пьесы, может быть, слишком строга: на других данная комедия Виктора Крылова (сюжет — выбор невесты для царя) производила более благоприятное впечатление. Нуждается также в поправке и характеристика публики. Но приведенные строки типичны для того недовольства репертуаром, какое складывалось в восьмидесятых и девяностых годах. Тот же, «Артист» в 1894 г. (№ 41, стр. 206) находил, что «зрительная зала не стояла на месте, развивала свои требования от театра, а наша драматургия перерабатывает всё тот же запас наблюдений, лишь наружно подновленных, и при помощи все тех же приемов».

Строго говоря, невыгодную репутацию театру создавали немногие драматурги, но очень плодовитые и находившиеся в особом фаворе у театрального начальства. В этом отношении более всего заставлял говорить о себе Виктор Крылов (Виктор Александрович Крылов, выступивший сначала под фамилией «Виктор Александров»). Начиная с середины 70-х годов, буквально ни один сезон в Малом театре не обходился без новой пьесы Виктора Крылова. Случались и такие удачные для автора сезоны, когда разом попадали на сцену две и даже три его пьесы (напр., в сезон 1877—78 гг.). С 1877 года и до начала XX в. артисты Малого театра сыграли более 30 пьес Виктора Крылова. Инженерный офицер по специальности, Виктор Крылов быстро сделал себе театральную карьеру; в девяностых годах был даже управляющим труппою Александринского театра [1]. Сцену, без сомнения, он знал хорошо; умел «сценично» построить пьесу и угодить

[1] Сведения о В. Крылове, в сочувственном освещении, дает Александр Плещеев в книге «Что вспомнилось», т. III (Спб. 1914), стр. 34—39.

артистам, особенно артисткам. Набивши себе руку, он легко писал пьесу за пьесой. Не хватит собственной выдумки, «заимствует» сюжет, переделает какую-нибудь иностранную пьесу. «Когда становилось известно, что он написал «новую пьесу», — рассказывает П. М. Невежин, — то Островский спрашивал: «У кого стяжал»? — О том, что у кого-нибудь взята, никто не сомневался, только доискивались, у кого [1]».

Тем не менее удачливый драматург имел несомненный успех, что, разумеется, в огромной степени зависело от талантливости исполнителей. Об успехе «Девичьего переполоха» уже говорилось выше. В 1889 г. «Артист» писал (№ 3, стр, 103): «Исполнение «Разлада» на сцене Малого театра гораздо художественнее самой драмы. Мы давно не получали такого эстетического наслаждения, как на представлении первых трех актов пьесы г. Крылова. Ансамбль превосходный, и особенно художественно исполняли свои роли г-жа Лешковская и г. Южин». В пьесе В. Крылова «Аргунин (Отрава жизни)» играли те же Южин и Лешковская, а также Федотова, Садовский, Макшеев, но и они, по мнению И. И. Иванова, пьесы не спасли [2]. По поводу новой комедии В. Крылова «Без предрассудков» (переделка пьесы А. Дюма «Les idées de madame Aubrayn»), исполненной лучшими силами труппы, повидимому, тот же рецензент (И. И.) писал: «В результате, мы должны отметить еще один несомненный грех нашего образцового театра не только перед публикой, но и перед труппой, даром потратившей на никому не нужную пьесу — и силы и время» [3].

Нашлись у Виктора Крылова и подражатели: выработался «крыловский» жанр пьес. Во всяком случае В. Крылов не был одиноким.

Очень близко к нему, как к писателю, стоял другой пресловутый драматург того времени, Конст. Авг. Тарновский, влиятельный чиновник и одно время помощник инспектора репертуарной части московских театров. Обладая весьма скромным дарованием, он сочинил более ста пьес и имел легкую возможность проводить их на сцену, в том числе на сцену Малого театра. Островский не раз жаловался на привилегированное положение Тарновского [4].

Постепенно вокруг Малого театра образовался целый штат присяжных драматургов, которые усердно обслуживали его репертуарные нужды. Неко-

[1] П. М. Невежин. Воспоминания об А. Н. Островском, «Ежегодник», 1910, вып. VI, стр. 14. Ср. и 15—16 стр.

[2] «Артист», 1881, № 18.

[3] «Артист», 1892, № 25, стр. 143.

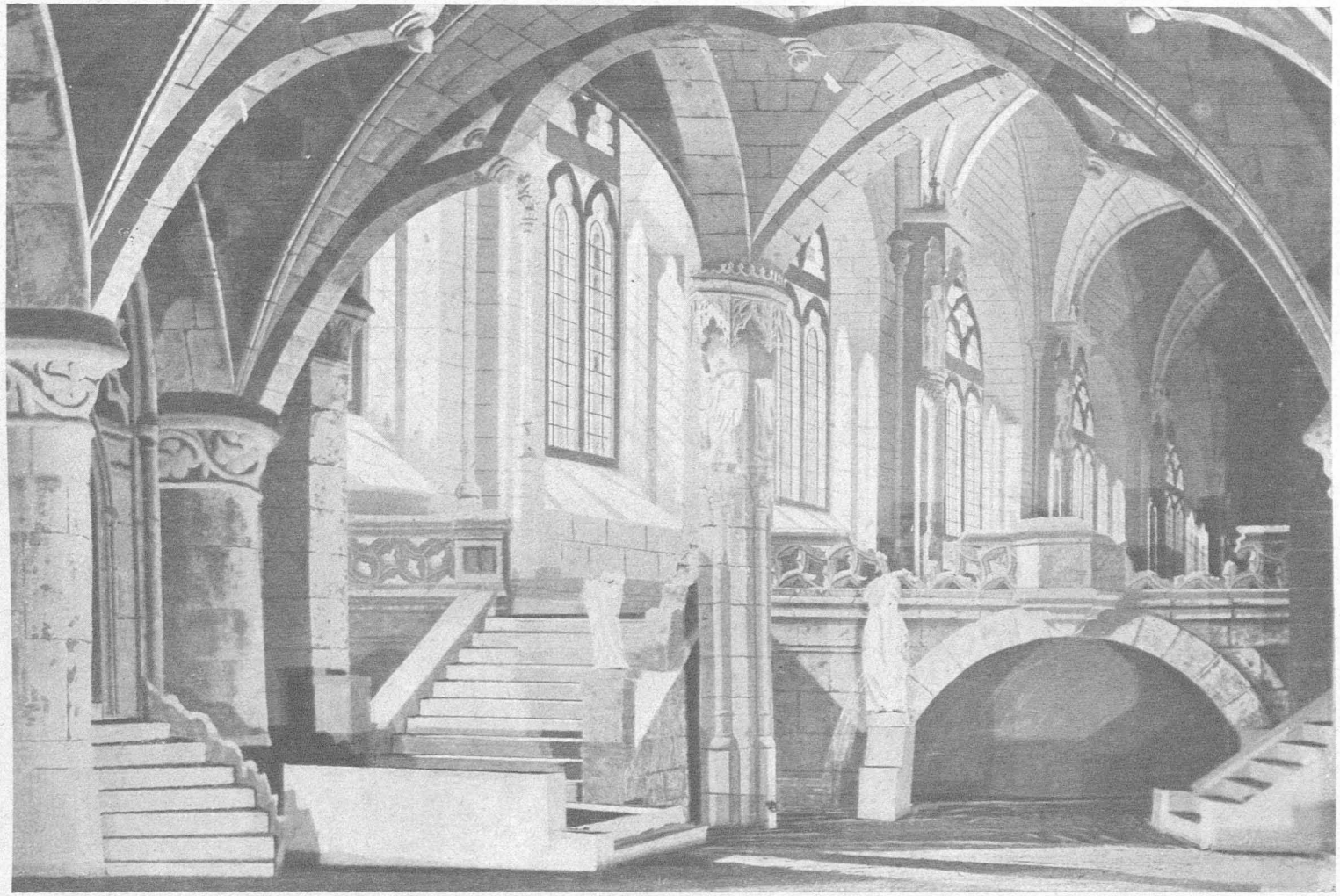
[4] Перечень пьес Тарновского дан в «Ежегоднике», сезон 1891—92 гг. Умер Тарновский в 1892 г.

торые сами были театральными людьми. Хорошо знакомые с механизмом сценичности, они умели создавать пьесы, которые во всяком случае игрались легко. Другую группу составляли профессиональные писатели, работавшие частью и в качестве беллетристов. Их сила была в литературности (как у тех в сценичности). От степени таланта в обоих случаях зависели значительность концепции и глубина ее разработки. Говоря вообще, средний уровень современных пьес, ставившихся на сцене Малого театра, не был столь низким, как это часто утверждала тогдашняя критика. Многим авторам никто не откажет в талантливости.

В самом деле. Из группы театральных людей, кроме уже упомянутых Крылова и Тарновского, чаще других выступали: Алексей Антипович Потехин, маститый театральный деятель, председатель Первого всероссийского съезда театральных деятелей 1897 г.; Евтихий Павлович Карпов, известный режиссер, народник по убеждениям; Петр Петрович Гнедич, широко образованный писатель и выдающийся театральный организатор; Александр Филиппович Федотов, муж Гликерии Николаевны Федотовой, сам актер, служивший, между прочим, и в Малом театре (с 1862 по 1873 гг.); Владимир Иварович Немирович-Данченко и Александр Иванович Сумбатов-Южин. В группе драматургов, не состоявших театральными деятелями, значатся следующие писатели: П. Д. Боборыкин, А. В. Сухово-Кобылин, А. И. Пальм, Н. А. Потехин, И. В. Шпажинский, П. М. Невежин, Н. Я. Соловьев (сотрудничестве с А. Н. Островским), Владимир Александров, Е. П. Гославский, П. Н. Полевой, И. А. Салов, И. Н. Потапенко, А. С. Суворин, В. П. Буренин, А. А. Луговой (Тихонов), В. А. Тихонов, М. И. Чайковский, Н. И. Тимковский (псевд. Криницкий), В. А. Рышков, А. А. Вербицкая и др. Выступал, наконец, в качестве драматурга сам Л. Н. Толстой с двумя своими пьесами: «Власть тьмы» и «Плоды просвещения». А. П. Чехов был представлен в репертуаре Малого театра лишь «Предложением» и «Медведем». Его пьеса «Дядя Ваня» в 1899 г. рассматривалась Театрально-Литературным Комитетом, но была признана годной к постановке лишь после некоторых поправок: Художественный театр принял ее и без поправок [1].

За те 25—30 лет, которые я обозреваю, было сыграно огромное количество современных пьес. Среди них, действительно, немало таких, которые заслужили пессимистические оценки критики. Это — по преимуществу пьесы с психологической фабулой. Концепция обыкновенно банальная. Ситуации

[1] Эта не совсем приятная история с Чеховым рассказана В. А. Теляковским, который дословно приводит и самый протокол Комитета. «Воспоминания, 1898—1917». Ленинград. 1924. Стр. 167—171.



«Граф де Ризоор» — Сарду

1892 г

3-е действие — 2-ая карт.

не выходят за пределы шаблона любовных интриг. Психология — бледная и какая-то внешняя. Композиционные приемы — избитые. Печать тусклой посредственности лежит на таких пьесах.

Критик «Артиста» не преувеличивал дела, когда писал о подобной драматургии: [1] «Каждая пьеса непременно возвращается к той же, десятки раз эксплоатировавшейся теме, к тем же традиционным положениям, которые можно все по пальцам перечесть; каждая вытаскивает на показ тот же десяток фигур, полинявших от частого употребления, и заставляет их проделывать те же поступки и произносить те же фразы, не очень умные, не очень глупые, но очень скучные». Н. Е. Эфрос высказал даже предположение, что в пьесах восьмидесятых годов с удивительным постоянством повторяется один женский образ («женщина, сильная духом, страдающая под гнетом окружающей среды»), и что этот образ, ставший также трафаретным, создавался в расчете на артистические особенности М. Н. Ермоловой [2]. «Всё содержание современных пьес», по наблюдениям И. И. Иванова [3], «строится на чисто внешнем столкновении деятельности различных героев, притом деятельности крайне узкой, эгоистической, большей частью одушевленной самыми ординарными отношениями к женщине: так создается драма. В комедии приемы нынешних авторов еще проще: они просто берут отдельные смешные стороны человеческой природы и эти стороны воплощают в героев. О комических характерах, о комических положениях нет и речи. Если характеры заменяются отдельными свойствами, положения уступают место мимолетным смехотворным сценкам, большею частью вставленным в пьесу в вне всякой внутренней связи с ней, ради одной смехотворности».

Успех пьес, о которых сейчас идет речь, всецело зависел от исполнителей. «Если случится так», справедливо говорилось в «Артисте» [4],—что главные роли в таком произведении будут поручены актерам с очень крупным, богатым дарованием, и они от себя прибавят за автора недостающую искру, зритель встрепенется, и пьеса даже будет иметь успех. Если таких перворазрядных, искрометных сил в составе исполнителей не будет — пьеса провалится».

Были, конечно, и счастливые исключения (например, «Вторая молодость» Невежина). Но большая часть пьес данной категории не удовлетворяла тре-

[1] «Артист», 1894, № 42, стр. 214; рецензия Н. Э. на пьесу Е. П. Карпова «Рай земной».

[2] Н. Эфрос. М. Н. Ермолова (по поводу 25-летия ее артистической деятельности). Ежегодник, сезон 1895—1896 г., стр. 444—445.

[3] «Артист», 1891, № 13, стр. 124—125; рецензия на пьесу А. Ф. Федотова «Дети отцов своих».

[4] «Артист», 1894, № 42, стр. 215; рецензия Н. Э.

бованиям идеальности и литературности. А такие именно требования предъявляла к пьесам тогдашняя критика, соответственно взгляду на театр, как на художественное учреждение с общественными функциями. В ходу был даже термин «литературная пьеса».

Зато среди пьес названных выше авторов, было не мало и таких, которые представляли несомненный интерес как со стороны идейного замысла, так и по литературной обработке. С большей или меньшей полнотой, драматурги освещали отдельные фазы в истории русской общественности.

Перед зрителями Малого театра прошли картинки старого барства («В старые годы» Шпажинского, 1888 г. [1]; «Осколки минувшего» Ге, 1891 г.; «Расплата» Гославского, 1893, «Закат» Сумбатова, 1899 и пр.); изображено развитие капитализма и буржуазии («Золото» Н. Данченко, 1895; «Майория» Шпажинского, 1878; «Клеймо» Боборыкина, 1886; «С бою» его же, 1887. «Гусь лапчатый» Салова, 1892; «Два лагеря» Тимковского, 1895; «Джентельмен» Сумбатова, 1897; «Озимь» А. Лугового, 1890 и т. д.); показан социально-экономический конфликт между дворянством и новой буржуазией («Хрущовские помещики» Федотова, 1888; «Дети отцов своих» его же, 1891; «Новое дело» Н. Данченко, 1890 и др.); даны портреты общественных деятелей и дельцов новой формации («Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, 1899. «Отжитое время» или «Дело» его же, 1882; «Наш друг Неклюжев» Пальма, 1894; «Рай земной» Карпова, 1894; «Ранняя осень» его же, 1891; «Борцы» Чайковского, 1897; «Арказановы» Сумбатова, 1886, и др.); изображена жизнь интеллигенции в ее разнообразных проявлениях («Перекати поле» Гнедича; 1892; «Ирининская община» Сумбатова, 1901; «Жизнь» Потапенко, 1893; «Плоды просвещения» Льва Толстого, 1891 и т. д.); выведены представители артистического мира («Жрица искусства» Карпова, 1893; «Муж знаменитости» Сумбатова, 1884; «Татьяна Репина» Суворина, 1889; «Симфония» Чайковского, 1890); не забыта жизнь народных масс («В селе Знаменском» Вл. Александрова, 1889; «В разлуке» Гославского, 1894; «Власть тьмы» Толстого, 1895).

Таким образом, в репертуаре достаточно отразилась современная русская действительность, чем достигалась одна из важных целей театрального искусства — его связь с живою жизнью. В отдельных случаях сделано это талантливо. Не говоря, разумеется, о пьесах Л. Н. Толстого, которые нужно рассматривать в плане его гениального творчества, многие произведения принадлежали бесспорно даровитым драматургам, которые достойно продолжали

[1] Везде обозначен год первой постановки на сцене Малого театра.

дело Островского. Никто из современных драматургов, ставивших свои пьесы в Малом театре (конечно, Толстой и Чехов в счет не идут), не создал нового художественного стиля. Драматургия, попадавшая на сцену Малого театра, развивалась под знаком Островского. Период Островского продолжается, и Малый театр приобретает всё большее и большее право именоваться домом Островского (как Художественный театр — домом Чехова).

Поэтому центральным пунктом репертуара является положение в нем Островского. Положение это было занято не без боя. Долгое время дебатировался вопрос: с Островским или без Островского? И чувствовалось, что для Малого театре это — коренная проблема репертуара, вопрос об основном направлении его художественной жизни.

Директор казенных театров, Ив. Ал. Всеволожский (с 1881 по 1899 г.), вообще свысока смотрел на всё русское и не любил Островского «Сермяга!» говорил он: «Может быть это и подходящий костюм для известного слоя населения, но на императорской сцене не должно пахнуть козлом; для этого должен существовать народный театр» [1]. «Русскую драму», подтверждает и Теляковский [2], «И. Всеволожский любил меньше, а Александринский театр с репертуаром Островского он, в сущности, находил вульгарным и мало интересным. Он, как директор и бывший дипломат, избегал это говорить, но это чувствовалось. Он предпочитал репертуар гг. Крыловых, Боборыкиных и других современных русских драматургов, а также переводные французские пьесы».

В письмах Островский не раз с горьким чувством говорил о том, что не дают его пьес, которые-де мешают пьесам Тарновского или Крылова [3]. «Невольницы» имели огромный успех, и всётаки Островский высказывает опасение, что и пьесу непременно скоро снимут, чтобы дать простор Тарновскому» (письмо к Бурдину от 15 ноября 1880 г.) Когда инспектор репертуара, В. П. Бегичев, был назначен (в 1881 г.) управляющим московскими театрами, Островский тотчас же делает печальный вывод (в письме от 17 сент. 1881 г.): «При Бегичеве театр будет в распоряжении Тарновского и Крылова, а мне придется просить себе хоть маленький балаганчик на стороне». По словам Невежина, в эти последние годы своей жизни, Островский избегал даже бывать в Малом театре, чтобы не смотреть «стряпни Крылова или переводов

[1] П. М. Невежин. Воспоминания об А. Н. Островском. Ежегодник, 1910, вып. VI, стр. 18—19. Ср. его же «Воспоминания об артисте М. П. Садовском» — Ежегодник, 1911, вып. IV, стр. 11.

[2] В. А. Теляковский. Воспоминания. Ленинград. 1924. Стр. 20.

[3] Например, в письмах от 30 янв. и 15 февр. 1878 г., 15 ноября 1880 г. «А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма 1923 г. Под редакцией Н. Л. Бродского, Н. П. Кашина, при ближайшем участии А. А. Бахрушина.

Тарновского». «Да мне, как обойденному», прибавлял он, «неловко смотреть на актеров. Я для театра чужой теперь. Просветлеет, разгонит шушеру, тогда и мы пойдем туда, где послужили делу» [1].

Вопрос, повидимому, весьма осложнился и принимал иногда острые формы. Против Островского выступали и некоторые артисты; были случаи отказа от ролей [2]. Часть публики также была настроена не в пользу нашего драматурга, когда речь шла о новых его пьесах. Так, «Сердце не камень», поставленное в 1879 г., постигла полная неудача [3]. В публике даже шикали и притом сильнее, чем в прошлом году, когда ставилась «Безприданница». С прискорбием отмечая эти факты, «Театральная Библиотека» писала (1879, дек., 119—120): «Неужели этот ряд неуспехов не покажет автору, что и московская публика перестает уже интересоваться всё теми же болотами, темного царства, куда наш первый драматург желает погружать ее? Она переросла содержание таких пьес, как «Сердце не камень»..., Невозможно автору безнаказанно попирать вкусы и стремления зрителей... Необходимо переменить дорогу». В числе порицателей Островского был и П. Д. Боборыкин.



А. А. Федотов

Можно согласиться, что часть вины падает на самого драматурга, творчество которого стало иссякать. Но ведь вопрос об Островском на сцене не решался достоинством отдельных его пьес, тем более последних по времени. Нужно было решать судьбу о театре Островского в целом. И вот тут труппа Малого театра и лучшая часть публики решительно расходились со взглядами администрации. Островского во всяком случае сверху не навязывали. Об отношении труппы к драматургу можно судить по той радости, с какой в Малом театре была принята весть о назначении его управляющим московскими театрами, и по той готовности работать над его пьесами, какую, тотчас же обнаружили артисты.

[1] Ежегодник, 1909, вып. IV, стр. 4.

[2] Ibidem, стр. 9.—Н. Долгов. А. Н. Островский (1923), стр. 236.

[3] Моск. Ведомости, 1879, № 311 и 313. Ежегодник, сезон 1902 — 1903 г., стр. 176, — Возобновлена была пьеса в 1902 году.

После смерти Островского (в 1886 г.), в течение всех девяностых годов идет систематическая борьба за Островского, за восстановление его законных прав. Кампанию эту вел, главным образом, влиятельный тогда журнал «Артист». Так, в 1890 г. (№ 12), по поводу 25-летнего юбилея Музиля, возобновившего «Картину семейного счастья», журнал дал принципиальное и широкое освещение всему вопросу. Вопреки мнению публики, — утверждает автор статьи (V), — дирекция воздерживается от постановки пьес Островского, и только бенефисы актеров выводят их из забвения. «Если бы шла вперед наша современная драматургия сравнительно с театром Островского», — аргументирует автор, — «то и тогда его произведения не должны, не могли бы быть настолько преданы забвению, как теперь. Насколько же ужаснее, непростительнее такое отношение в настоящее время... Нелепую, ни на чем не основанную мысль, что Островский устарел, пора перестать произносить, и с краской стыда надо вспоминать об этих словах всем, кто когда-нибудь произносил их. Островский еще долго, очень долго будет современен, и даже тогда, когда его репертуар действительно устареет, то и тогда он будет на месте на образцовой сцене, как «Недоросль», «Ревизор», «Горе от ума». Наш русский классический репертуар и репертуар Островского должны и теперь, и всегда занимать первенствующее место на сцене Малого театра, а не служить только подспорьем в начале и конце сезона. Вопрос о восстановлении прав гражданства на нашей сцене для пьес Островского — вопрос неотложный, тут дорог не только каждый год, но каждый месяц» (стр. 114). Не нужно забывать и того, что именно Малый театр располагает исключительным подбором артистических сил, нужных для блестящего исполнения Островского: «Кто может забыть такое исполнение, как г-жи Федотовой в «Без вины виноватые», г-жи Ермоловой в «Талантах и поклонниках», г-на Ленского в «На всякого мудреца», г-на Музиля в «Женитьбе Бальзаминова», г-на Макшеева «Ризположенским», г-жи и г. Садовских в «Свои люди сочтемся»!» (114—115). Журнал рекомендует возобновить давно не шедшие пьесы, каковы: «Трудовой хлеб», «Волки и овцы», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Последняя жертва», «Не было ни гроша», «Поздняя любовь», «Бешеные деньги», «Шутники». Для публики все эти произведения будут новинками, «и хотя бы, как новинки, не должны бы были встречать такое противодействие со стороны дирекции, как встречают теперь. Дело, стало быть, только за добрым желанием, за твердой решимостью прислушиваться к требованиям публики, — кажется, не много».

В 1892 г. сезон открылся комедией Островского «Свои люди—сочтемся». «Артист» отмечает это событие и пишет (№ 22): «Если в этом можно отыскать указание на новые «веяния» в сферах управления казенными театрами, то нам остается только радоваться, что дирекция сознала, наконец, простую истину, что постановкой пьес Островского она исполняет свой прямой долг как перед публикой, так и перед артистами, и перед дорогой памятью незабвенного драматурга, крупный талант которого обогатил родную сцену». Ведь до сих пор,—констатирует журнал,—в репертуаре Малого театра оставалась почти одна только пьеса Островского, его «Таланты и поклонники», пьеса, которая идет всегда при переполненном зале. Дирекция же странным образом продолжет предпочитать «пустой театр на представлениях творений своих излюбленных авторов, с гг. Крыловым и Федотовым во главе» (129—130).

Перелом видимо совершался. В том же 1892 г. ставят «Грозу» и «Дмитрия Самозванца». По поводу первой пьесы И. И. Иванов писал («Артист», 1892, № 23, стр. 118): «Публика, которой так редко удается видеть на сцене Малого театра пьесы Островского, всегда уделяет самое пристальное внимание спектаклям талантливого московского драматурга, так несправедливо забытого нашей классической сценой».

С огромным успехом разыграли артисты Малого театра в 1893 г., в бенефис М. П. Садовского, драму «Волки и овцы». «Этот факт», заключает критик «Артиста»: тот же И. И. Иванов (№ 27), «красноречивее всех соображений должен утвердить исключительное право Островского на нашу лучшую драматическую сцену».

В том же году Е. К. Лешковская в свой бенефис ставит «Бешеные деньги», и «Артист» (1893, № 32, стр. 140—141), приветствуя постановку, снова упрекает дирекцию за недостаточное внимание к Островскому и напоминает, что в репертуаре Малого театра пока только пять пьес Островского («Таланты и поклонники», «Свои люди», «Гроза», «Волки и овцы», «Бешеные деньги»).

В 1894 г. в бенефис Г. Н. Федотовой идет «Василиса Мелентьева». Те же похвалы театру и те же упреки дирекции («Артист», 1894, № 35). В 1894 г. игралось уже 10 пьес Островского.

Так, шаг за шагом завоевывалась сцена для Островского. В сезон 1904—1905 г. в Малом театре (вместе, впрочем, с Новым) шло уже 17 пьес. Островский занял, наконец, свое законное место в ряду классиков русской драматургии. Им пока замкнулась линия русского классического репертуара на сцене Малого театра.

Классики русской драматургии это—твердый стержень, на котором держится репертуар Малого театра. Свой сезон театр чаще всего открывал или «Горем от ума» или «Ревизором». Пьесы эти шли почти ежегодно (в 1884—1886 годах «Горе от ума» не ставили) и обыкновенно по нескольку раз. Так, «Горе от ума» в 1875 г. играли 5 раз, в 1887 г. — 8 раз в 1899—1900 — 5 раз, 27 янв. 1907 г. было 300-е представление знаменитой комедии. Из произведений Гоголя, кроме «Ревизора» (в 1902 г. было 340-е представление), давались и другие его драматические вещи, более всего конечно, «Женитьба», и даже инсценировки его «Мертвых Душ» (в 1877 г.) и «Майской ночи» (1881).

Хорошо держался в репертуаре также И. С. Тургенев. Зрители Малого театра получали: «Месяц в деревне» (1881, возобновлено в 1899 г.), «Вечер в Сорренто» (возобновлено в 1899 г.), «Завтрак у предводителя» (возобн. в 1899 г.), «Провинциалка» (возобн. в 1899 г.) и инсценировка «Дворянского гнезда» (в обработке П. И. Вейнберга в 1895 г.). Реже появлялся на сцене Алексей Толстой («Посадник» в 1878 г., «Царь Борис» в 1899 г.). Ставился далее «Борис Годунов» Пушкина (в 1880, в 1889 г.), но кажется, без особенной удачи. В юбилейный 1899 г. играли сцену из «Бориса Годунова», «Каменного гостя», «Русалку» и «Скупого рыцаря». Юбилейные годы служили поводом для постановок пьес Екатерины II (24 ноября 1896 г. сто лет со дня смерти, ставили комедию «О время» и комическую оперу «Федул с детьми»), И. А. Крылова (2 февр. 1895 г. пятьдесят лет со дня смерти, шли ком. «Модная лавка» и «Басни Крылова», в инсценировке Виктора А. Крылова), Фонвизина («Бригадир»). «Недоросль» ставился и обычно.

Выдающееся место в репертуаре Малого театра занимали иностранные пьесы, особенно классические.

Как всегда, французские драматурги, большие мастера на сценические эффекты, легко проникали в Малый театр не только через посредство своих подражателей и переделывателей (к которым принадлежал и Виктор Крылов), но и с собственными пьесами. В этом ряду видим мы А. Дюма («Как поживешь, так и прослывешь» — La dame aux Camelias», 1877 г.; «Кин», 1900), Октава Фелье («Жизнь пережить — не поле перейти» — Le roman d'un jeune homme pauvre, 1879), Сарду («Граф де Ризоор» — «Patrie», 1892), Скриба («В доле с бесом»—«La part du diable», 1879; «Жизнь или смерть», 1880), Э. Ожье («Сиятельный зять», 1894; «Сын Жибуайэ, 1903), Жорж Онэ («Теща», 1892) и др. Некоторые пьесы благодаря высокому составу исполнителей, имели хороший сценический успех. Это нужно сказать, напр., о

«Графе де Ризооре» Сарду или о «Теще» Онэ. Даже И. И. Иванов, не охотник до подобных вещей, должен был признать по отношению к «Теще», блестяще сыгранной Никулиной, Ермоловой, Ленским, Южиным, Горевым, — что «весь спектакль представлял одно цельное художественное явление, был торжеством искусства и артистического труда» («Артист», 1892, № 21, стр. 110).

Точно также хороший материал дали артистам Малого театра такие случайные вкладчики в репертуар, как Грильпарцер («Сафо» с М. Н. Ермоловой, 1892), Фридрих Гальм («Равеннский боец», шедший в бенефис М. Н. Ермоловой в 1894 году, «Ингомар» 1901), Ад. Вильбрандт («Аррия и Мессалина», 1894), Э. Шатриан («Братья Ранцау», 1884; «Друг Фриц», 1888 г.) и некоторые другие «Уриэль Акоста» Гуц-Биорнсена и Ибсена, с другой. Если Гауптман пока был представлен только одним «Вильгельмом Геншелем» (1899), то Зудерману посчастливилось более: на Малой сцене шли четыре его пьесы («Родина», 1895; «Честь», 1895; «Счастье в уголке», 1899; «Да здравствует жизнь», 1902). Новых лавров в венок славного театра они не прибавили. «Драма Зудермана в русском переводе», — писал С. В. Васильев по поводу «Родины», — «прямо скучна, даже в исполнении на лучшей русской сцене». Представление «Чести» показалось тому же критику замечательным только по исполнению (играли Южин, Рыбаков, Ленский, Правдин, Лешковская).



Е. М. Садовская

кова, пьеса ставшая почти классической, с 1879 г. прочно вошла в репертуар Малого театра.

В девяностых годах стали было появляться на афишах некоторые имена, с которыми связалось представление об определенной художественной школе, но они не оставили глубокого следа в жизни Малого театра. Имею в виду Германа Зудермана и Гергарта Гауптмана, с одной стороны, Биорнстерн-

Как из Гауптмана, так и из Биорнстерн-Биорнсена пока была взята лишь одна драма — «Мария Шотландская» (1892). По отзыву И. И. Иванова («Ар-

тист», 1893, № 26), исполнители «по собственному вкусу переделали почти все главные характеры драмы и переделали в разрез с самыми определенными намерениями автора».

Сложнее обстоит дело с северным великаном с Ибсеном, который в девяностых годах был уже одним из властителей дум, как страстный поборник сильной и свободной личности. Малый театр понимал художественное и идейное значение ибсеновского творчества, и в январе 1892 г. сделал первую попытку включить Ибсена в свой репертуар. Были поставлены «Северные богатыри» с Г. Н. Федотовой в роли Иордис и К. Н. Рыбаковым в роли Орнульфа. По отзывам критики, талантливым исполнителям не удалось найти верного тона, не удалось передать трагического пафоса во всей его силе. Пьеса произвела «лишь слабое впечатление и имела скромный успех». Причина «слабого впечатления», по вероятному предположению Н. Е. Эфроса, лежала, может быть, не столько в самом исполнении, сколько в выборе пьесы: «это был не тот Ибсен, к которому так страстно влекся в ту пору русский зритель»; в «Северных богатырях» публика не почувствовала идеолога-реформатора», а увидела лишь «оторванного от бурлящих водоворотов современности певца викингов».

Лишь через двадцать лет после постановки «Северных богатырей» Малый театр вернулся к Ибсену и дал еще четыре его пьесы «Джон Габриэль Боркман» в 1924 г., «Борьба за престол» в 1906 г., «Привидения» в сезон 1909—1910 г. и «Кукольный дом» в 1911 г. «Дж. Г. Боркман» с Ермоловой, Федотовой и Южиным шел прекрасно. «В заключительных сценах спектакль достиг чрезвычайной красоты», писал Н. Е. Эфрос. В «Борьбе за престол» А. П. Ленский создал образ (Николаса) огромной художественной мощи. В «Привидениях» опять выступала М. Н. Ермолова и с потрясающей силой сыграл роль сына А. А. Остужев. Ибсен, видимо, стал прививаться к сцене Малого театра, хотя его творчество не захватывало до самых глубин душу таких художников сцены, как М. Н. Ермолова. Ибсеновские спектакли были большими событиями в жизни театра: здесь чувствовалось его соприкосновение с могучей творческой мыслью современной Европы.

Ибсен, а тем более другие представители современной драматургии Запада давали лишь дополнительные краски для общей картины репертуара в Малом театре. Основными фигурами этой картины остаются классики, русские и мировые. Русские, как это уже мы видели, — от Грибоедова до Островского и Льва Толстого. Мировые классики занимали в репертуаре Малого театра положение, по меньшей мере, одинаковое с русскими класси-

ками, а, может быть, и более значительное. Исполнением мировых пьес Малый театр снискал себе историческую славу.

Слияние двух «классических» стихий, родной и европейской, на подмостках одного театра не обошлось, кажется, без некоторой внутренней борьбы. По крайней мере, в печать проникли сведения о том, что М. П. Садовский с раздражением говорил о постановке классических пьес, где его товарищи по сцене изображали лордов, грандов, маркизов, княжен и графов и по сему случаю облекались в трико, пребывая в обнажении. «С досады», прибавлял он, «пойдешь в трактир посмотреть на простых людей и послушать простых разговоров... Это свое, родное». Передавая эти суждения М. П. Садовского, драматург П. М. Невежин не только относится к ним с сочувствием, но берет на себя смелость утверждать, что идеальный бытовой театр лишь по недоразумению увлекся классическим репертуаром, и что «это совершалось потому, что властвовавшие тогда премьерши вообразили себя классическими артистками, втиснули в репертуар Лопе-де-Вега, Кальдерона, Лессинга, и в особенности Шекспира, для исполнения пьес которого решительно не имелось исполнителей» [1].

Суждения М. П. Садовского подсказаны известным настроением даровитого артиста, а умозаключения Невежина никакой объективной цены не имеют. Историк может спокойно приложить к делу его «особое мнение». «Властвовавшие тогда премьерши», т.-е. Г. Н. Федотова и М. Н. Ермолова, к которым, конечно, нужно присоединить также «властвовавших» тогда премьеров, А. П. Ленского и А. И. Южина, были превосходными исполнителями классических ролей; своей игрой они подняли театр на европейскую высоту, и выбором классических пьес совершили настоящий подвиг, художественный и общественный.

Из европейских классиков, творивших в комическом жанре, сцена Малого театра облюбовала особенно Мольера и Бомарше. Последний, конечно, с «Севильским цирюльником» и «Свадьбой Фигаро», а Мольер с целым рядом комедий: «Ученые барыни» (1877), «Ветренники» (1878), «Господин де Пурсоньяк» (1878), «Причудницы» (1890), «Хоть тресни, а женись» (1891), «Скупой» (1892), «Лекарь поневоле» (1896), «Жорж Данден» (1897), «Мещанин в дворянстве» и др. Мольеровский комизм в стенах Малого театра созвучно сливался с комизмом Гоголя, и находил себе талантливое воплощение в игре таких артистов, как О. А. Правдин, М. П. Садовский и др.

[1] П. М. Невежин. Воспоминания об артисте М. П. Садовском. «Ежегодник», 1911, вып. IV, стр. 6—7.

Но еще большее значение для театра и его публики приобрели высокая трагедия и романтическая драма. Если не слишком выдвигать «Федру» Расина (1890 г. с М. Н. Ермоловой и А. И. Южиным) и особо подчеркнуть пьесы Лопе-де-Вега, в которых так ослепительно блеснул талант М. Н. Ермоловой («Овечий источник», 1876 г. и «Звезда Севильи», 1886 г.), то далее идет красивая цепь великих созданий — Шекспира, Гете, Шиллера и В. Гюго.

Театр Шекспира представлен особенно полно: «Ричард III» (1878; возобновлен в 1897), «Ромео и Джульетта» (1881; возобн. в 1900), «Отелло» (1888), «Макбет» (1890; возобн. в 1899), «Имогена-Цимбелин» (1891), «Гамлет» (возобн. в 1891), «Король Лир» (возобн. в 1895), «Кориолан» (1902), «Генрих VIII» (1903), «Буря» (1905), «Зимняя сказка» (возобн. в 1890), «Виндзорские проказницы» (возобн. в 1890), «Усмирение строптивой» (в 1899 г.). Наиболее удавались Малому театру не комедии Шекспира, а именно трагедии. Здесь нашлись исполнители, достойные великого трагика, в лице Г. Н. Федотовой и М. Н. Ермоловой, с одной стороны, А. П. Ленского и А. И. Южин (отчасти Ф. П. Горева) с другой. Кажется все же, не будет ошибкой сказать, что шекспировский репертуар вынес на своих плечах преимущественно А. И. Южин, творец монументальных образов.

В «романтическом» репертуаре А. И. Южин делил свою славу с М. Н. Ермоловой.

«Орлеанская дева» Шиллера (1884) с М. Н Ермоловой — незабываемое событие в истории театра. Вскоре (в 1886 г.) к «Орлеанской деве» присоединяется «Мария Стюарт» (с М. Н. Ермоловой и Г. Н. Федотовой). В 1894 г. ставится «Дон-Карлос» Шиллера (с Южиным, Ленским и Ермоловой). Требовательный критик, И. И. Иванов, («Артист», 1894, № 35), признал спектакль «истинно историческим фактом.

Эту высокую оценку с полным правом можно повторить по отношению к ряду спектаклей, в которых шли пьесы Гете и Гюго с участием А. И. Южина. Это — «Эгмонт» (1888 г.; возобн. в 1899 г.) [1], «Гернани» 1889) и «Рюи-Блаз» (1891).

Оглядываясь на репертуар Малого театра за обозреваемый период, по первому впечатлению мы, пожалуй, найдем в нем не малую пестроту. Были слабые и прямо пустые места; был и тяжелый балласт. Все это — верно. Но и в «современном» репертуаре нельзя не видеть ценных элементов. Насколько позволяли разные обстоятельства, нередко лежавшие вне театра, Ма-

[1] В 1877 г. играли «Фауста» Гете, а в 1878 г.—переделку Н. Б. «Фауст и Маргарита».

лый театр улавливал и биение современности, как русской, так и западной (Ибсен). Делалось это, правда, в недостаточной степени, но все же делалось. Главной же составной частью репертуара, придававшей ему прочность и цельность, служили классические пьесы русских и иностранных авторов. Здесь проходили основные магистрали сценической работы артистов. В классическом репертуаре — вершина художественных достижений театра и оправдание его общественной функции.

V

Театр — едва ли не самый сложный вид искусства. Это даже не просто искусство (как живопись, скульптура, поэзия), а живой комплекс искусств, образующий собой новый и совершенно своеобразный вид искусства. Драматург, режиссер, актер, декоратор, музыкант, техник сцены объединяют свои творческие усилия, чтобы создать то, что мы называем «представлением». Отдельные искусства, участвующие в этом акте сотворчества, вступают между собою в такое взаимодействие, которое можно сравнить лишь с химическим соединением веществ: в результате получается всегда новое вещество, а не механическое сочетание ингредиентов. Театр — gesammtes Kunstwerk, как выразился Вагнер.

Творимый коллективом лиц, действующих на подмостках, театр возможен лишь при наличности того многоголового коллектива, который наполняет зрительный зал. Если даже не думать о театральном коллективизме, как понимается он некоторыми новейшими идеологами сцены, — театр, по самой природе своей, предполагает, «участие двух живых элементов — актера и зрителя, жизни творящей и жизни воспринимающей, которая отражается неизбежно на самом акте творчества». «Душа пьесы», продолжает развивать эту мысль А. И. Южин-Сумбатов [1], «волновалась и горела вместе с художником, она участвовала в его творчестве своими духовными силами, отдавая ему через невидимые нити свою любовь, свои волнения, как электрические токи. И хотя не она была творческим источником создания, но участие ее настолько важно, что без него немыслим самый процесс создания образа» [2].

[1] В спорах о театре. Сборник статей. 1913. Статья А. И. Южина-Сумбатова: «Отрывок из книги «Театр», стр. 177, 180.

[2] Ср. аналогичные мысли в статье А. А. Кизеветтера «Психологические основы театра» (сборник его статей «Театр», М. 1923, стр. 31—47) и в главе «Несколько соображений о сущности сценического искусства» (*ibidem*, 51 — 56).

Яркая и оригинальная картина творческого взаимодействия, между сценой и зрительным залом. Театр привлекает к себе публику, мощно влияет на ее психику и как бы создает *свою* публику. Так фактически и бывало. Была *своя* публика даже у отдельных любимых артистов: «таланты» всегда имели многочисленных «поклонников». С другой стороны, зритель сам активно воздействует на театр: и на игру артистов и на характер репертуара. Театр, как и всякий художник, невольно, не теряя даже своего достоинства, приспособляется к тем, кого обслуживает. Публика приходит на спектакль с своей психологией и с своими запросами; она существует и сама по себе, как представительница социального целого — общества, народа. Через публику непосредственно проникают в театр «веяния» жизни, которая, может быть, бьется своими волнами о самые стены театра.

Отсюда — первостепенная важность вопроса о публике Малого театра, о том, что она давала театру, и что брала от него.

«Несомненно», писал А. И. Сумбатов в 1897 г. по поводу I Всероссийского Съезда сценических деятелей [1], «современная публика — публика разнокалиберная, разнообразная». Наряду с людьми, которые приходят в театр, так сказать, с открытой душой, готовой жадно воспринимать впечатления, зрительный зал наполняют в громадном большинстве лица других категорий. Немало, напр., критиканствующих субъектов, почти неспособных отдаваться непосредственным переживаниям. Это — «блазированные избранники». Много «безразличных элементов». Но, к счастью, сильнее их всех «та огромная масса людей, для которых театр — хлеб насущный, отзвук на их этические и эстетические запросы», и которые выражают потребность общества в целом. А. И. Сумбатов высказывает пожелание, чтобы публика своим настроением помогла творческой работе актера и содействовала «очистке репертуара». А театр, с своей стороны, должен неуклонно работать «над повышением художественного и нравственного уровня театра». «Русское общество», заключает виднейший представитель Малого театра, «богато отзывчивостью на светлые течения, богато людьми, откликающимися на всё талантливое, осмысленное и живое. От нас будет зависеть сплотить всех людей вокруг театра, как это и было раньше, и у нас получится та публика, которую мы ждем».

Малому театру удалось «сплотить» вокруг себя определенный круг зрителей. В восьмидесятых годах резко различали «коршевскую» публику от

[1] Полное собрание сочинений, т. I, стр. 455 — 460.

публики Малого театра. Это — потому, что у Малого театра были особые отношения с русским, в частности московским, обществом.



Е. М. Садовская Варвара
«Гроза» — А. Н. Островского

Выше (глава I), набрасывая социальный фон эпохи, я уже отметил, что московское общество состояло из представителей старого барства, купечества разной степени культурности и интеллигенции различных профессий и рангов. Так называемое высшее общество, аристократия, сравнительно мало интересо-

валось театром. «Большинство публики, посещавшей императорские театры в Москве и Петербурге», свидетельствует В. А. Теляковский [1], «состояло из дворянства среднего достатка, интеллигенции, чиновничьего мира, купечества и учащейся молодежи. Простого народа и рабочих в театрах бывало мало даже в Александринском, не говоря о других... Купечество московское и петербургское играло значительную роль в смысле влияния на сборы б. императорских театров. Роль московского купечества была, однако, гораздо больше петербургской». Обычные посетители Малого театра вербовались из наиболее культурных элементов названных общественных групп: среднего дворянства, образованной буржуазии и интеллигенции. У театра были давние и прочие связи с видными деятелями общества, науки и литературы. Особенно близкие отношения существовали между Малым театром и Московским университетом, главным образом, через посредство Общества Любителей Российской словесности, в котором некоторые артисты состояли действительными и почетными членами (Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, А. П. Ленский, А. И. Южин, М. П. Садовский, О. А. Правдин, А. А. Федотов, Д. В. Гарин-Виндинг). Театр создавал вокруг себя атмосферу высокой культурности. Его восторженными друзьями были московские студенты. Молодежь, приезжавшая из провинции, прежде всего стремилась попасть в Малый театр (а потом обязательно в Третьяковскую галлерею). «Галерка», может быть, — наиболее отзывчивая часть публики. В средине девяностых годов Малый театр устраивал «утренники» с расчетом на учащуюся молодежь.

Но, разумеется, и при всем этом, нельзя мыслить публику Малого театра, как нечто однородное: «разнокалиберность» была и здесь; психология зрителей отличалась известной пестротой. Этим, конечно, объясняются противоречивые отзывы о публике, какие встречаем в театральных рецензиях; С одной стороны, ее упрекают в легкомыслии, в неразборчивости вкуса. Критик И. И. Иванов не раз прямо «отчитывал» зрителей Малого театра за несерьезное отношение к сценическому искусству. А. П. Ленский борется с недисциплинированностью публики. А, с другой стороны, ту же публику именуют «строгой», приписывают ей требования улучшать репертуар, в частности ставить Островского. Справедливо и то и другое мнение. Но, поскольку можно говорить о слиянности публики, собравшейся под одной кровлей и переживающей сходные впечатления, — такая слиянность была в Малом театре. И Плещеев в сущности не преувеличивает дела, когда говорит: «Между актерами Малого театра и публикой существовало ненарушимое еди-

[1] В. А. Теляковский. Воспоминания. Ленинград 1924. Стр. 132 — 134.

нение, трогательное, искреннее» [1]. Театр и публика существовали друг для друга, понимали и любили друг друга. Было немало беззаветных театралов, для которых сценическое искусство было неотъемлемой частью их нравственного бытия.

Для историка важно вслушаться в голоса из публики, именно из более чуткой ее части. Это даст возможность осветить общественное значение театра.

Приведу некоторые.

«То были тяжкие годы, когда в школу мы ходили, как на службу, а учились в Малом театре», вспоминает В. М. Дорошевич об А. П. Ленском» [2]: Сколько прекрасных лекций по литературе прочел нам Ленский. Сколько огня зажег. Ни одному из наших воспитателей не снилось зажечь столько! Через него мы познакомились с «Уриэлем Акостой»... Первый спектакль. Это как первая любовь. Никогда ни забывается. Ленский первый нашему поколению: толковал Гамлета».

Восторженно вспоминает В. Михайловский о том, что давал ему в молодые годы А. И. Южин. «С именем Александра Ивановича Южина», говорит он [3] «для нас восьмидесятников связаны лучшие воспоминания молодости, той молодости, когда впервые пред жадными взорами вступающих на жизненный путь открываются бесконечные горизонты искусства, науки и борьбы за личное и всечеловеческое счастье. Мы приезжали в Москву из глухой провинции, где о настоящем драматическом театре не имели представления... По приезде в 1889 году в Москву, я прежде всего попал на открытие сезона в Малом театре, где 16 августа по старой традиции шло «Горе от ума». Роль Чацкого была первой, в которой я увидел на сцене А. И. Южина». Впечатление незабываемое.

Памятны рассказчику многие другие спектакли с Южиным в ролях Карла V, Макбета, Гамлета, Рюи-Блаза. Спектакль в ноябре 1889 г., когда играли «Эрнани», глубоко запечатлелся в взволнованном сердце зрителя. Я уже приводил описание знаменитой сцены в склепе Карла Великого, данное С. В. Васильевым. Михайловский также чувствовал себя потрясенным и зачарованным. «Когда заговорил Южин», пишет он, «весь театр затих, и каждому показалось, что больше в театре никого нет, кроме него самого, и что сам зритель притаился в углу под сводами собора. А. И. почти не

[1] Александр Плещеев. Что вспомнилось. Актеры и писатели. т. III. СПБ. 1914 Стр. 4.

[2] В. М. Дорошевич, Старая театральная Москва. С предисловием А. Р. Кугеля. 1923. Стр. 86—87.

[3] В. Михайловский. Первые шаги первого трагика русской сцены (Из воспоминаний молодости). Сборник статей «А. И. Южин», издание Ю. Писаренко. 1922. Стр. 55 и след.

повышал голоса, временами говорил даже шопотом, но каждое слово наполняло весь зал... С величайшей внутренней одухотворенностью и пластичностью были произнесены фразы о народе — подножье огромной пирамиды, и пред нами встала живая пирамида миллионов людей, дыхание которых отнимало у нас даже самый воздух. Никогда в жизни, ни прежде, ни после, я не видел такого единодушного взрыва восторга, какой разразился в театре через минуту после того, как опустился занавес над коленопреклоненным Южиным». Сценические образы и речи сами собою ассоциировались с наличной действительностью. Речь Рюи-Блаза в совете министров,— говорит Михайловский,— «показалась нам молниеносным, сжатым обвинительным актом по адресу продажной русской бюрократии».

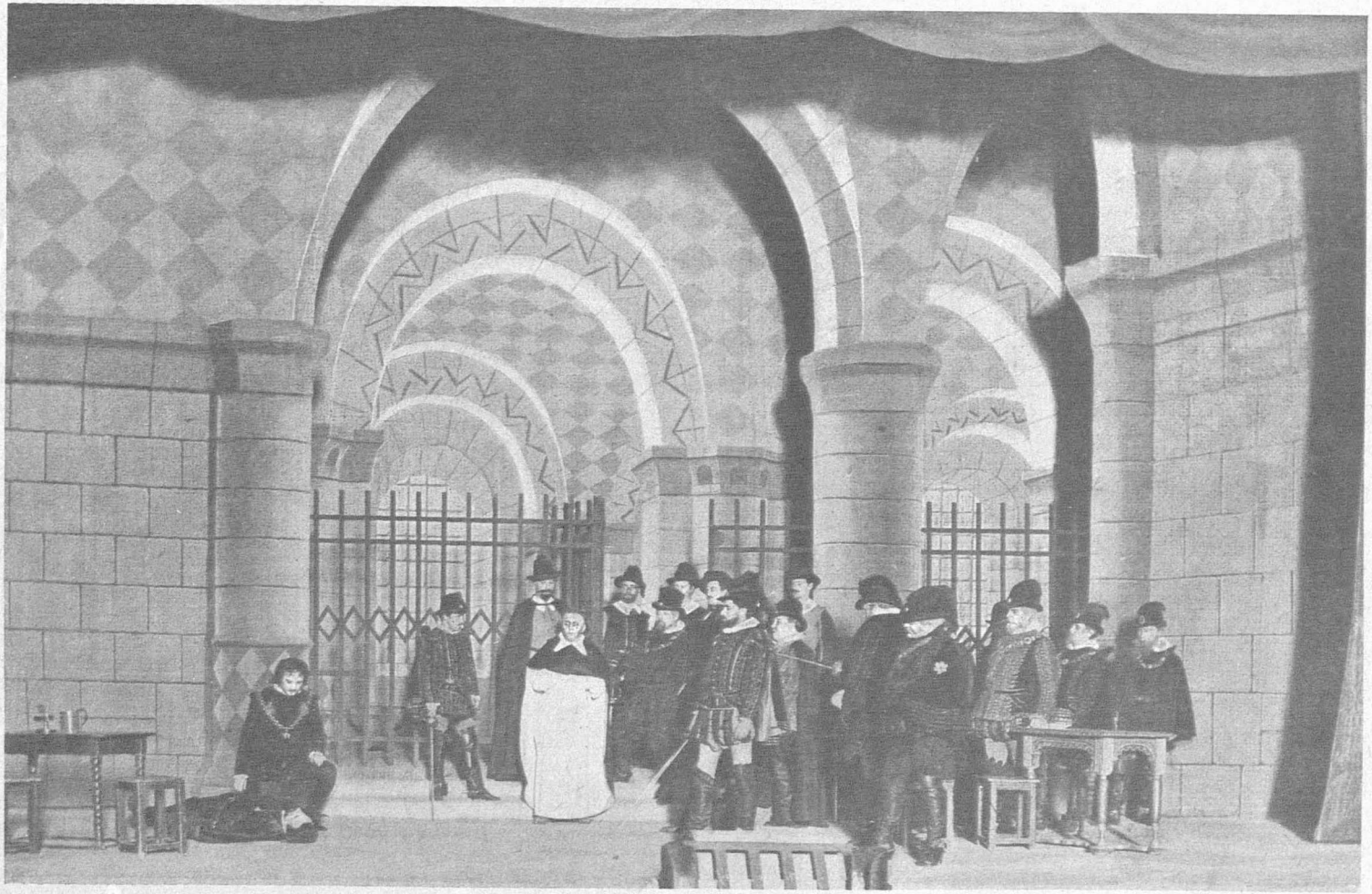
Многими высокими минутами был обязан зритель Г. Н. Федотовой и М. Н. Ермоловой.

Характеризуя Г. Н. Федотову, А. А. Кизеветтер пишет: «Позволю себе личное признание. Мне — завзятому старому театралу — приходилось не раз переживать сильный подъем чувства под влиянием игры и русских и заезжавших к нам из других стран корифеев сценического искусства. Но плакал я в театре только однажды. Это было в Малом театре на представлении драмы Островского «Без вины виноватые» с Федотовой в главной роли... Не было зрителя, который бы не плакал и в течение всего акта вслед за артисткой не испытывал всё нараставшую тревогу»...

В половине 80-х годов Д. Л. Иванов был проездом в Москве и видел в Малом театре «Медею» с Федотовой в заглавной роли. Под свежим впечатлением он подробно записал ее игру и через 25 лет опубликовал этот документ, «свидетельствующий о том, сколько сил и таланта вложила она в свою игру, и какой глубокий след оставила эта игра в душе счастливого зрителя».

О М. Н. Ермоловой сохранилось столько отзывов, что из них можно бы сплести ей огромный и красивый венок. Каждый ее бенефис был светлым праздником для москвичей. Ее первые, можно сказать, исторические триумфы описаны уже не один раз, в том числе и знаменитый спектакль 1884 г., когда М. Н. Ермолова впервые предстала в образе Жанны д'Арк. Но вот справляется ее 25-летний юбилей (19 января 1896 г.). В Большом театре поставлена «Орлеанская Дева». Вся театральная Москва налицо. П. А. Россиев передает такой эпизод о Фед. Ал. Куманине, редакторе «Артиста» [1]: Куманин, сидевший через кресло от меня, едва сдерживал свой восторг; то

[1] П. А. Россиев. Около театра. Ежегодник, 1909, V.



«Дон-Карлос» — Шиллера

5-ое действие — 1-ая картина

1893

он улыбался, то глаза его увлажнялись; он умилялся и торжествовал вместе с виновницей этого величавого спектакля. «Ну, что? а! каково, а! Вот она какая Ермолова! Видели вы подобных ей?» взволнованно обращался он ко мне в антрактах, и оба мы добросовестно рукоплескали М. Н. Ермоловой».

С. В. Яблоновский прочувствованно вспоминает «два вечера на галерке», два «чудных мгновенья»: весной 1884 г. в Харькове, когда он был тринадцатилетним мальчиком, и 4 марта 1907 г. в Москве. Впечатление — мимолетного виденья, божественной грезы. Артистка казалась неземной. «Ермолова — это звучит как победная труба, и в далекое будущее уносятся звонкие, полные звуки имени великой артистки» [1].

«Вы были нашим солнцем и освещали нашу молодость, Марья Николаевна!» восклицал В. М. Дорошевич. Ермолова — «легенда» «лучезарное видение» [2].

Не один А. А. Кизеветтер мог бы сказать, что «творчество Ермоловой становилось для нас непосредственным фактом нашей личной душевной жизни», и что ее имя — «как бы сокращенная сигнатура сложнейших переживаний», «минут радостного просветления, когда выпрямлялась душа, и веяние божественной красоты сообщало смысл и значительность нашему существованию» [3].

Не боясь преувеличения, И. И. Иванов шекспировские спектакли в Малом театре называл «главами общественной жизни». «Писатель и артисты», мотивировал он свой взгляд, «всегда были и будут гораздо ценнее среди русского общества, чем среди западно-европейского, обладающего и помимо литературы массой культурных интересов. Спектакль «Макбета» или «Дон Карлоса» внесет в нашу душу столько света и высокого наслаждения, сколько не дадут ей бесконечный ряд наших будней, утомительная вереница всевозможных делишек. Такие спектакли бесспорные события нашей жизни» [4].

Высокая трагедия и романтическая драма, с таким исключительным успехом культивировавшиеся на сцене Малого театра, оказывали огромное влияние на общественную психологию. Особенно в восьмидесятых да и в девяностых годах. Реакция в разгаре. Кругом серо и тускло. А с подмостков Малого театра несутся героические речи сильных людей, зовущих к борьбе и подвигу, открывающих глубокие перспективы человеческих идеалов. Театр

[1] Сергей Яблоновский. О театре. М. 1909. Очерк «Два вечера на галерке».
[2] В. М. Дорошевич. Старая театральная Москва.
[3] А. А. Кизеветтер. Театр.
[4] Артист, 1890, февраль, по поводу постановки «Макбета».

непрерывно стимулирует настроение, поддерживая высокое горение духа. Когда в 1884 г. М. Н. Ермолова с дивной красотой воплотила перед зрителями образ Орлеанской девы, обыватель — восьмидесятник «воистину воскрес, ожил, встрепенулся, нравственно вырос, словно его спрыснули волшебной живой водой». «О, я помню», рассказывает А. А. Кизеветтер [1], «что творилось тогда в зрительном зале московского Малого театра... Тысячная толпа превращается как бы в единое существо, в зале устанавливается та совершенно особая, насыщенная электричеством тишина, за которой чувствуется затаенное дыхание, учащенное биение сердец, сдавленные горловые спазмы... Эти очистительные грозы бурных вдохновений Ермоловой, эти светлые откровения дивного искусства сыграли великую роль в жизни унылого поколения 80-х годов». То же действие производили речи Маркиза Позы и подобных героев во вдохновенной передаче А. И. Южина.

В такие моменты казалось, что идеал театра, как понимали его Шиллер или Белинский, нашел себе полную реализацию в московском Малом театре. Театр, действительно, был художественно-воспитательной школой и, следовательно, могучей социальной силой. Императорский по наименованию, Малый театр фактически был широко-общественным учреждением. И в чисто театральном отношении значение Малого театра было очень велико.

«Призвание и задача» «казенного театра», писал в 1880 г. С. Васильев (Моск. Изд., № 298), «состоят в том, чтобы развивать и поддерживать драматическое искусство в России... Из всех казенных сцен России московский Малый театр имеет преимущественное право и преимущественное основание принять на себя высокую задачу и высокую ответственность образцовой сцены». Малый театр оправдывал эти ожидания. До второй половины девяностых годов у него не было соперников. Не только в Москве. По понятным причинам, Малый театр прежде всего сравнивали с Александринским. И к невыгоде для последнего.

Вся деятельность Ермоловой и ее товарищей, — писал проф. Б. В. Варнеке [2], — «получила характер высокого культурного дела, и всякая постановка новой пьесы превращалась в праздник не только искусства, но и просвещения, чего нельзя сказать хотя бы про Александринский театр за то же время: в Петербурге театр жил интересами двора и света, тогда как московский Малый театр являлся еще со времени Щепкина естественным продолжением университета... Такой исключительный состав труппы позволял московскому

[1] А. А. Кизеветтер. Театр.

[2] Б. В. Варнеке. История русского театра. Ч. II. Казань. 1910.

Малому театру отличаться от Александринского не только большей строгостью репертуара. Такая труппа, высоко держа славные традиции «дома Щепкина», обращала особое внимание на ансамбль, почему некоторые пьесы («Волки и овцы», «Бешеные деньги») шли на сцене этого театра как музыкальный концерт без малейшего изъяна. Относясь благоговейно к своему делу, придавая своей деятельности на сцене высокопросвещенный и добросовестный характер, изгоняя из своего обихода пресловутые черты «богемы», эти артисты своим примером чрезвычайно подняли общественное значение и артиста, и театра, превратив его из места развлечения в серьезное дело. Таким образом, идя впереди всех русских актеров в художественном отношении, актеры Малого театра явились и на почве профессионального совершенствования руководителями русского актера».

«Если за московским Малым театром», — пишет Ал. Луговой, — [1] «прочно и долго держалась репутация «образцового», то, не отказывая в таком же эпитете и «Александринке», сама публика относилась к петербургской образцовой сцене, как к театру, частенько «потрафляющему» обывательским вкусам». Чрезвычайно характерны и следующие показания «петербуржца барона Н. В. Дризена [2]. «В 1890—1897 гг. московский Малый театр был еще средоточием лучших артистических сил России. Я его предпочитал даже Александринскому. Александринский театр сбивался иногда с пути. Рядом с серьезной драмой в его репертуаре появилась вдруг оперетка, потом легковесная Крыловская комедия. Такие метаморфозы были немыслимы в Малом театре. Артистическая корпорация этого учреждения ревниво оберегала его традиции, и театральное начальство, кряхтя и охая, считалось с ними. Репертуар Малого театра был преимущественно классический; если современные пьесы и появлялись на его сцене, то отнюдь не в ущерб главному нерву театра».

Конечно, и Малый театр заваливался плохими пьесами, но он по большей части выходил победителем из затруднения: игра артистов мирила с слабыми сторонами репертуара. Труппа держалась принципа, который в 1909 г. был формулирован А. И. Южиным в словах: «Правда, мы в большой зависимости от общего уровня драматургии, но, чем ниже этот уровень, тем выше должно быть наше исполнение, тем больше напряжениие всех наших сил» [3].

До конца XIX ст. Малый театр возвышался над другими, как твердыня академизма, как оплот художественных традиций. В период 80—90-х годов

[1] Ал. Луговой. Суд толпы. Из театральных воспоминаний. Ежегодник, 1911, вып. VII, стр. 14.

[2] Н. В. Дризен. Сорок лет театра. Стр. 103 — 104.

[3] А. И. Южин-Сумбатов. Ближайшие задачи Московского малого театра. Ежегодник, 1909, вып. IV, стр. 83.

его творческая работа была в расцвете. Имена Федотовой, Ермоловой, Лешковской, Ленского, Южина, Садовского, Садовской блистали как притягательные фокусы.

С конца прошлого века сценическая жизнь театра пошла на убыль. Это выразилось прежде всего в характере репертуара. «Центр тяжести репертуара», с огорчением констатировал Н. Е. Эфрос в 1910 г. [1], «чрезмерно передвинут в сторону новинок, и почти отсутствует так называемый основной репертуар, незыблемая база и запасный фонд театра... Истинный его резерв составляли лишь немногие пьесы Островского, которых было, с двумя вновь возобновленными, семь, при 53 спектаклях. Если прибавить семь представлений «Ревизора», русская классическая драматургия заняла приблизительно четверть всех спектаклей сезона 60». Даже «Горе от ума» и «Гроза» временно выпали из репертуара.

Силы премьеров, создавших до этого времени славу Малого театра, были уже не прежние. Присоединялись к этому и другие причины. В результате кривая вычерчивала явное понижение. Театру угрожал кризис.

Положение было тем серьезнее, что в 1898 г. возник в Москве Художественный театр. Некоторое время деятели Малого театра (за исключением А. П. Ленского и немногих других), может быть, не отдавали себе полного отчета в создавшейся ситуации. Художественный театр смело пошел по пути новых исканий, все более и более привлекая к себе симпатии общества. Часть театральной публики явно стала изменять Малому театру, другие делили свои чувства между соперниками. Заговорили об упадке Малого театра, что получало почти зловещий характер на общем фоне разгоравшихся дискуссий о «кризисе театра», о «новом театре».



Н. Н. Музиль

Назначенный в 1909 г. управляющим труппою А. И. Южин имел мужество открыто признать грустный факт и в своей речи к товарищам по сцене [1] развернул целую систему мер, чтобы завоевать театру «пошатнувшуюся попу-

[1] Ежегодник, 1910, вып. IV, стр. 181—182.

[2] «Ближайшие задачи Московского Малого театра». Ежегодник, 1909, вып. IV. Ср. также статью А. И. Южина «Малый театр в его подлинных традициях» — журнал «Культура театра» 1921, № 3.

лярность», чтобы «вернуть» в него публику чтобы снова придать ему то художественно общественное значение, на какое он имеет право по качественному составу своей труппы. Пришлось пересмотреть «традиции». Театр не отказался от них. Устами А. И. Южина он применил к сценическому искусству теорию эволюции «Закон сохранения и роста художественной красоты». Прочный прогресс, доказывал оратор, предполагает не резкий разрыв с традицией, а органическое развитие всех жизнеспособных ее элементов. Такие элементы А. И. Южин видел в прошлом своего театра, именно в тех его принципах, которые коренятся в самой природе театрального искусства. Героические усилия главы Малого театра не были тщетными. Уже в первые годы управления А. И. Южина пресса констатировала возрождение театра [1].

Малый театр окреп и стал набираться сил, чтобы встретить новую бурю — великую русскую революцию.

[1] См., напр., сезонные обзоры Н. Е. Эфроса — в «Ежегоднике», 1909, вып. IV.—Ср. также его книжку «А. И. Южин».

В. А. ФИЛИППОВ

НАЧАЛО ДВАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ



Заслуженная артистка

О. О. САДОВСКАЯ

Каждый зритель любит только театр своей юности; в нем для него вся прелесть, поэзия и красота. Каждый искушенный театром зритель не удовлетворяется настоящим театра, им любимого в молодости. Каждый юный зритель, впервые получивший эстетическое воздействие от театра и через театр, никогда его не забудет.

Первый Чацкий, Гамлет, Хлестаков—на всю жизнь запомнившиеся образы, которых впоследствии не вытеснит исполнение даже гораздо более талантливого актера.

Каждый последующий исполнитель заставляет вспоминать предшествующего, и этот предшествующий кажется лучше.

Присматриваясь внимательно к истории какого-либо сценического образа, мы видим, что каждый новый исполнитель казался «хуже» своего предшественника, и, доходя таким образом до первого воплотителя роли, мы сталкиваемся с легендарной талантливостью исполнения.

Идя обратным путем, мы, однако, заметим, что не только каждый интерпретатор, но даже и первый исполнитель мало кого удовлетворял из своих современников при первых спектаклях, и лишь потом, мало-по-малу, зритель стал его ценить. Галлерея виднейших Фамусовых — Щепкина, Самарина, Ленского, Рыбакова, Южина—служит прекрасным подтверждением сказанного.

Всякий историк, внимательно присматривающийся к эволюции театра разных эпох и разных народов, знает, что два закона театра действуют в нем, разнообразно переплетаясь между собою. Первый кратко может быть формулирован следующим образом: чувствительность зрителя, воспринимающего спектакль, быстро притупляется, и нужны все большие эффекты, сгущенные и резкие, чтобы вновь вызвать ее раздражительность (говоря словами одного историка театра, «нужны скорпионы там, где прежде достаточны были бичи»). Результатом действия этого закона является, напр., стремление к новым, более ярким, выразительным формам для зрителя искушенного,

и там, где он увидит лишь бледное отражение прошлого, молодежь уловит красоту, яркость и талант. Второй закон говорит нам, что всякое художественное произведение лишь тогда станет вполне доступным пониманию, когда мы внимательно присмотримся к нему, «вчитаемся в него», когда мы, не сравнивая его с каким-либо готовым критерием, в нем самом отыскиваем эстетическую ценность: лишь когда зритель всмотрелся в М. П. Садовского-Счастливцева, он понял его Аркашку, гораздо более разностороннего, тонкого и яркого, чем Счастливцев Шумского; или Федотова вытеснила образ, созданный Медведевой в Мурзавецкой, а Лешковская — образ Никулиной в Глафире лишь, когда зритель перестал сравнивать их игру с впечатлениями своей юности и обратил внимание на то, что новый интерпретатор открыл в образе ранее не замеченного.

Памятуя эти два закона театра, сверим впечатления своей юности с умудренностью старости—современника предшествующей эпохи, и, обратив внимание и на свет и на тени разбираемого нами периода, попытаемся воскресить картину каждого сезона Малого театра за те годы, которые шаг за шагом вернули ему публику, утраченную в начале столетия, вернули актеров к воспроизведению классического репертуара и создали вновь спаянный коллектив театра, твердо верящий в правоту своего дела, в подлинность и живучесть своих традиций, в выразительность своих приемов игры—верящих в Малый театр.

Зрители пришедшие в Малый театр на открытие сезона 1907—8 г., не узнали хорошо им знакомого и привычного театра: отремонтированный и перекрашенный, с заново обитой мебелью и мягкими коврами в корридорах, в фойэ и проходах, театр производил впечатление обновленного. Впечатление это усилилось как только зритель бросил взгляд на сцену: отсутствие оркестра столь чуждого Малому театру, отсутствие привычной для постоянных посетителей театра суфлерской будки, скрытой за покатым настилом рампы, отсутствие привычного для русской публики занавеса и красивый архитектурный портал—все показывало, что театр и со стороны внутренней получил обновление.

Незнакомый с закулисной хроникой зритель, не следивший за художественно-административными переменами, вероятно не мог не удивиться, что дирекция казенных театров решилась произвести затраты на ремонт обветшалого театра и согласилась на такое для того времени смелое новаторство, каким являлся спектакль без занавеса; но громадная масса московской публики, заранее запасшаяся билетами на «Много шуму из ничего» и та

ее часть, которая с настойчивостью перехватывала билеты у барышников за баснословную для того времени цену (25 рублей галлерея) знала, что день 5 сентября — день необычный в истории Малого театра: впервые во главе дела был бы поставлен не присланный дирекцией из Петербурга или поставленный Московской конторой чиновник, мало или ничего не понимающий ни в искусстве, ни в театре, а человек большого таланта, развитого вкуса, громадного мастерства, несколько десятилетий выступавший на подмостках дома Щепкина, крупнейший актер и выдающийся режиссер—Александр Павлович Ленский. Гром рукоплесканий, приветствовавший его выход на сцену в роли Леонато, овации после спектакля ему и режиссеру, ставившему пьесу — Н. А. Попову, приглашенному в Малый театр со стороны— что было в то время значительной дерзостью—ясно подчеркнули, что общественное мнение на стороне этой реформы; на ее стороне и вся пресса, отметившая ее с большой благожелательностью. Естественно было многого ожидать от назначения Ленского, особенно после сумрачных предшествующих сезонов. Если вспомнить два-три из них, то прежде всего нас поразит необычайная пестрота репертуара (где наряду с Шекспиром и Островским мы встретим Гальбе, Джером-Джерома, Ожье, Зудермана, Брие Стриндберга, д'Аннунцио, Пшебышевского, Невежина, Бежецкого, Боборыкина, Сумбатова Платона, Хин, Рышкова, Шкляра, Гнедича и т. д. и т. д., причем из пьес подлинного драматурга сюда попадают слабейшие или пьесы много раз прошедшие, скажем, в театре Корша, (напр., «Вечерняя заря» Бейерлейна и «Звезда» Бара); затем мы заметим наряду с постановкой (напр., «Бури» Шекспира — А. П. Ленского) спектакли вне всякой постановки, но по прежнему концертно идущие (таковы все спектакли Островского, особенно «Лес», «Бешеные деньги», «На всякого мудреца») и спектакли, представляющие интерес лишь благодаря яркости, силе, красочности игры отдельных актеров («Красная мантия» — Южин и Ермолова, «Борьба за престол» — Ленский, «Мастер» — Южин и т. д., и т. д.).

В то время, когда, благодаря Художественном театру был выдвинут, закреплен и решен ряд режиссерских проблем, Малый театр почти не касался их и оставался театром актера; но затхлое чиновничье Управление, под предлогом дать ход театральной молодежи, заставляет публику смотреть спектакль, в котором Ермолова, Ленский, Правдин играют малозначительные роли (Над жизнью — Шкляра). Более того: театр актера, игнорирующий своих первых актеров, допускает длительный заграничный «отпуск» М. Н. Ермоловой, понятый Москвой как отход великой артистки от родного ей

театра... Понятно, что назначение Ленского главным режиссером вызывает надежду на полное возрождение много десятилетий прожившего театра, на который все больше и больше стало сыпаться часто справедливых обвинений, упреков и нападок.

Поставленный перед необходимостью поднять сборы, упавшие за последний сезон [1], использовать многочисленную труппу, раньше игравшую в двух театрах — в Малом, и в Новом, из-за большой убыточности закрытом [2], — дать пьесы, в которых можно было бы применить режиссерское искусство и свое сценическое чутье, руководитель театра выработал репертуарный план, в который включил ряд новых и возобновленных постановок:

1) классических пьес: Шекспира: «Много шуму из ничего», «Отелло»; Островского: «Доходное место», «Без вины виноватые», Салтыкова-Щедрина: «Просители».

2) постановочных пьес: «Коринфское чудо» — Косоротова: «Эрос и Психея» — Жулавского.

3) современных русских пьес: «Король» — Юшкевича; «Дельцы» — Колышко; «На покое» — Куприна;

4) переводных: «Хозяйка в доме» — Пинеро.

Необычайно характерно, что из репертуара двух театров прошлого сезона в сезон 1907—8 г. было включено помимо пяти образцовых драматических произведений, «Горе от ума», «Ревизор», «На всякого мудреца», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Плоды просвещения» только одно — Хрущевские помещики — менее значительное, для двух утренников (27/XII 13/I) и для спектакля под новый год (31/XII), а из всего громадного текущего репертуара лишь «В старом Гейдельберге» (для двух утренников

[1] Не говоря о сезоне 1905 г., когда сбор бывал 94 руб. (напр., На зыбкой почве — 17 (IV) или 99 руб. (напр., Свои люди сочтемся—24 (IV), часто—200 руб. при полном сборе в 1.500 руб., остальные сезоны с начала столетия имели такие цифры:

| | | |

28/XII и 20/I и для пред—и послепраздничного спектакля—22/XII и 7/I), и делавшие сбор «Молодежь, Праздник жизни и Невод». Все же остальные оригинальные и переводные пьесы, как ненашедшие соответствующего сце-



А. А. Остужев

нического воплощения (вроде «Факела в тайнике» д'Аннунцио или пьес Пшебышевского), так и пьесы малой художественной ценности или те, которые технически не могли быть возобновлены, не вошли в новый репертуар. Укажем, что намеченный план не мог быть выполнен полностью, так

как пьесы Жулавского и Юшкевича были запрещены для спектаклей на императорской сцене, хотя «Эрос и Психея» на той же театральной площади в театре Незлобина, а «Король» в театре Корша спокойно могли идти, не вызывая никаких нежелательных для власти эксцессов. Укажем, что отдельные постановки вроде пьесы Пинеро или Косоротова, несмотря на прекрасную игру актеров в той и другой пьесе и на интересно задуманную и ярко выполненную постановку второй, (здесь режиссер Н. А. Попов показал много очень ценного и своеобразного) не имели успеха у зрителей и пьесы (первая пьеса прошла 3 раза, вторая 8 раз): зритель в праве был требовать от обновленного театра более ценных по своим художественным качествам пьес. Укажем, что задушевный тон пьесы Куприна и желчность пьесы Щедрина — двух произведений более ценных в чтении, чем в сценическом воплощении — не дали подлинного праздника театру. И, несмотря на все перечисленное, Малый театр дал в этот сезон очень много такого, что подчеркнуло правильность назначения в руководители театра художника сцены.

Достаточно вспомнить спектакль пьесы Колышко «Дельцы», о котором мы найдем в газетах того времени следующий отзыв: «на казенной сцене одной удачной постановкой больше, больше и одной интересной своеобразной русской пьесой», где в главной роли А. И. Южин дает «героическую фигуру» и в несовсем уверенных первых шагах дебютантки — В. Н. Пашенной — чувствуется актриса, которая в будущем займет видное место в театре, и в маленькой роли Маланьи ярко блестит бытовое комическое дарование В. Н. Рыжовой многих поразившей еще в «На всякого мудреца довольно простоты» в крошечной рольке одной из приживалок Турусиной. Достаточно вспомнить «Доходное место» — подлинную постановку, впервые сделанную для Островского, где и исторические костюмы, и мебель и аксессуары той эпохи были вполне согласованы с декорациями Цетельмана по макету Н. А. Попова (кстати отметим, что в этом сезоне впервые макет приобретает существенное значение, и афиша сообщает нам то о макете Попова — «Просители», то о макете И. С. Платона — «На покое»), где, наконец, по отзыву газет «ансамбль исполнения превосходен», где три ветерана: Садовская-Кукушкина, Садовский-Досужев, Рыбаков—Юсов «выше самых горячих похвал». Наконец, вспомним два особенных спектакля—«Отелло» и «Без вины виноватые», на которых необходимо хоть несколько остановиться, чтобы смело сказать, что Малый театр возродился даже в глазах тех, кто, преклоняясь перед достижениями Художественного, восторгаясь реформами театра В. Ф. Комиссаржевской (в этом сезоне гастролировавшего в Москве)

и возмущаясь промахами казенного театра, не хотел за Малым театром признавать его громадной не только исторической роли, но роли необычайно существенной для настоящего дня.



А. А. Остужев Рыков
«Самоуправцы» — Писемского

В четверг 24/I в первый раз по возобновлении трагедии Отелло Москва справляла 25-ти летний юбилей А. И. Южина. Широкое признание значения сценического искусства и его деятелей, проникшее в широкие массы после революции, не имело места в эпоху, о которой мы говорим. Год назад,

когда Москва была уверена, что она навсегда прощается с М. Н. Ермоловой, как видно из всех газетных статей, посвященных этому печальному для царской России факту, власть не разрешила чествовать ее перед открытым занавесом той сцены, на которой она столько лет прослужила нации; почитатели ее дарования толпой провожали ее при выходе из театра, и лишь в общественном клубе передовая интеллигенция могла ей высказать все волновавшие ее чувства. Чествование Южина носило грандиозный общественный характех: не говоря о массе адресов, приветствий, речей, венков и подарков, достаточно вспомнить тот восторг, который охватил зрительный зал, когда была оглашена первая подпись под адресом Литературно-Художественного кружка, принадлежавшая великому писателю земли русской Льву Толстому, чтобы понять, что в сердцах многих и многих любовь к Малому театру и лучшим его представителям продолжает по прежнему жить.

Подтверждение сказанному мы найдем и в другом знаменательном спектакле: 4 марта при возобновлении «Без вины виноватые» состоялся выход вернувшейся на обновленную сцену М. Н. Ермоловой. Спектакль по подъему, царившему в зрительном зале, по овациям любимой актрисе и руководителю театра, вернувшему ее Москве, на нашей памяти является единственным. Первое ее появление,—рукоплескания, не дающие сказать слова, короткая ее реплика — общий взрыв восторга от вновь услышанного любимого голоса, уход ее и через минуту возвращение на сцену—новая овация, которой нет конца. После слов Ленского-Дудукина, что талант ее доставляет «неоценимое удовольствие», весь зрительный зал, как один человек дрогнул в восторженных рукоплесканиях, повторившихся в последнем действии комедии, когда Дудукин поднял бокал за Кручинину. Летописец театра (в Ежегоднике) отмечает, что после спектакля «вызывали более пятидесяти раз». Овации выпали и на долю Ленского, с целомудренной экономией жеста, с неуловимыми полутонами, с барственной мягкостью показавшего публике в роли Дудукина — в своей лебединой песне человека большого уюта, большой любви к театру, большого уменья разбираться в людях.

Сезон 1907/8 г. был необыкновенно показательным во многих отношениях:

1) Он подтвердил правильность того взгляда, что театр может и должен быть руководим специалистом художником сцены, который лучше чем кто-нибудь знает, как надо вести дело, к чему его вести, что ценить в театре актера.

2) Он показал, что прав был Сумбатов-Южин, когда в статье «Личные заметки об общих вопросах современного театра» писал: театр не должен

преобразовываться в кафедру для проведения в общество тех или других научных промблем, в трибуну для пропаганды тех или других взглядов, в эстраду для чтения в костюмах литературных произведений, в подмостки для выставки картин, в музей исторических костюмов и аксессуаров», а должен дать возможность талантам своего коллектива широко и многосторонне развернуть свое творчество.

3) Он наметил путь для подлинного академизма, сочетающего мастерство исполнéния со всеми достижениями в области театра всех лабораторных и новаторских исканий современности, оформивших значение обстановки, декораций и костюмов очищенное в Малом Театре от увлечений, заблуждений и крайностей («Много шуму», «Доходное место») значение массовых сцен и роли толпы («Много шуму», «Коринфское чудо»), цельности и органической спаянности спектакля и т. д., и т. д.

4) Он выявил вновь горячую любовь и глубокое признание самых широких слоев ценности Малого театра в настоящем.

5) Он подчеркнул вновь и вновь то значение, которое может и должен актер иметь в театре.

В том, что все эти вопросы всплыли на поверхность, в том, что они были правильно намечены, в том, что они были частично разрешены— большая заслуга первого руковóдителя театра, вышедшего из среды его актеров, заслуга А. П. Ленского.

Яркое обновление, четко ощущаемое в театре, должно было, казалось, получить дальнейшее развитие. Действительно, репертуарные предположения на предстоящий сезон 1908/9 года будили большие надежды. Театральная хроника принесла известие о том, что два виднейших поэта-«модерниста» Валерий Брюсов и Вячеслав Иванов дали свой перевод пьесы д'Аннунцио («Франческа-да-Римини») Малому театру, что Гауптман будет поставлен на сцене этого театра, что пьеса Чирикова пойдет здесь. Чувствовалось, что руководитель театра, говоря словами Н. В. Давыдова, хочет дать «Малому театру значение драматической консерватории, хранительницы выработавшегося веками понимания красоты, признающей идею эволюции драматического искусства и театрального дела, но лишь на почве постепенного развития, без разрушения всего старого только потому, что оно таково, и без бросания себя на все пути, кажущиеся новыми, а избрание из них таких, которые не противоречили бы присущим развитому обществу чувствам правды и красоты». Но надеждам не суждено было осуществиться. Первая постановка сезона, Франческа, с большим мастерством и поэтиче-

ской силой переведенная, шедшая под режиссерством самого А. П. Ленского, не имела успеха ни материального, ни художественного. Газетная рецензия отмечает: «Постановка делалась любящею рукою и с большим тщанием. Великолепные декорации; поразительные в своей стильности и красоте костюмы В. Я. Бушиной, твердая, превосходная срепетовка пьесы ясно сказывались в каждой сцене» и тем не менее, спектакль скоро выпал из репертуара театра. Перегруженность трагическим еще увеличивалась сгущенностью красок всей зрительной стороны спектакля — «монументальностью постановки» (Эфрос). Медленный, грузный темп его сделали Италию мрачной, а свежесть впечатления от образа героини, столь недавно показанного Москве в удивительном исполнении В. Ф. Комиссаржевской, служила не на пользу исполнительнице Малого театра. Вторая постановка сезона — давно долженствовавший быть воспроизведенный на Малой сцене Гауптман («Сестры из Бишофсберга»), также не имела успеха: «все усилия исполнителей не могли окрылить это бескрылое остроумие, не могли сделать трепетным и живым сочиненные настроения, хотя была иногда, в передаче отдельных ролей, и в постановке последнего акта, поэзия». Неуспех данных постановок, начавшиеся нелады в труппе, выпады прессы, часто доходившие до пасквилей («Новости сезона»), не могли не волновать художника, целиком отдавшего себя любимому делу, горевшего им, с молодым жаром увлекавшегося им, ошибавшегося и строго себя судившего — Ленского. Он был вынужден из-за сильно расстроенного здоровья взять продолжительный отпуск на неопределенное время. Взволнованная этим обстоятельством труппа обратилась к нему со следующим письмом, характеризующим то отношение к Ленскому, которое одушевляло большинство работников театра:

«Глубокоуважаемый Александр Павлович! Как гром поразила всех нас весть о вашем уходе на неопределенное время из Малого театра. Мы знаем, что вы устали, что ваше здоровье, а особенно нервы ваши требуют продолжительного отдыха, но, с другой стороны, мы просто не можем примириться с мыслью, что вы, один из славнейших представителей нашего театра, воспитавший едва ли не половину теперешнего состава нашей труппы, может быть очень долгое время не будете с нами. Рискуя вызвать ваш гнев, мы считаем в праве себя требовать, чтобы вы, как здоровье ваше вам позволит, тотчас вернулись к нам, а мы, ваши товарищи, с тоскливым нетерпением и горячей любовью будем ждать вас домой в сиротеющий без вас Малый театр». Но подорванное непосильным трудом и громадной творческой работой, взятой им на себя, здоровье не могло быть возвращено, и 13 октября 1908 г. Ленский скончался.

Ушел один из крупнейших художников сцены, чуткий, тонкий, правдиво благородный актер, многими приемами своего творчества опередивший свое время, многими переживаниями своей кипучей натуры, принадлежавший



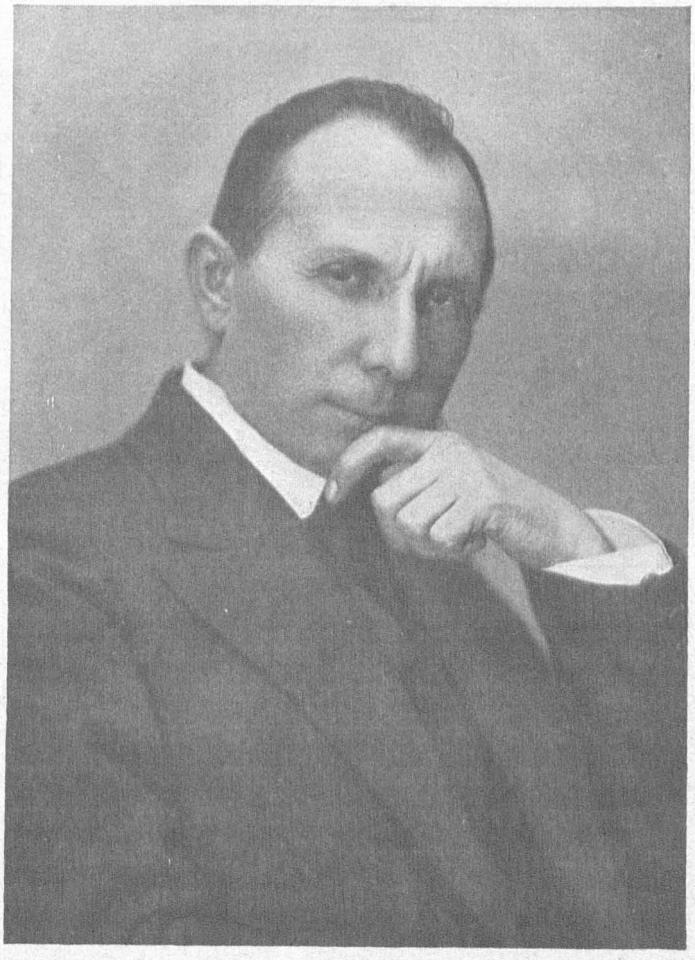
Н. М. Падарин — 1898

лучшим эпохам театра, многими чертами своего дарования созвучавший современности. Ленский ждет еще своего подробного жизнеописания, которое должно вскрыть все значение его для театра в целом, но и сейчас ясно, что для тех, кто знает театр лишь последние четверть века, нет другого

имени, которое служило бы символом подлинной красоты, художественной правды, изящного мастерства, кроме имени Ленского, этого исключительного актера, сочетавшего в себе и обаяние, и умение перевоплощаться, и глубокое переживание; нет другого актера, у которого каждый спектакль был бы до такой степени новым творчеством, иногда достигающим громадных высот, иногда в той же роли значительно опускающимся, но никогда не дающим репродукции ранее созданного; нет другого актера, который бы каждую случайность спектакля сумел использовать с такой художественной законченностью. Три образа последних лет, столь близкие по социальному положению, по возрасту и по своей общей психологии, как Фамусов, Светинцев, (Невод), Мамаев, часто вызывали у постоянных посетителей Малого театра, студенческой молодежи, благоговевшей перед Ленским, сомнения в том, он ли это. Такова сила его внешнего перевоплощения. Когда в чуть ли не пятнадцати минутном монологе в «Борьбе за престол» Ленский держал замерший зрительный зал в громадном напряжении, мы чувствовали силу его переживания. Когда в «Без вины виноватые» он очаровывал всех, даже и тех, кто не знал, что роль Дудукина воплощается великим актером, мы присутствовали при воздействии его обаяния.

Смерть Ленского ощутилась, как тяжелая, невозвратимая, незаменимая утрата. Все газеты и журналы посвятили его памяти статьи, его силуэт был запечетлен Н. Давыдовым, Кизеветтером, Дорошевичем и многими другими. Толпы учащейся молодежи, театральных сторожилов и широкой публики перебывали у его гроба. Памятен нам спектакль «Сестры из Бишофсберга» шедший, несмотря на ходатайство труппы, по распоряжению театрального начальства (не считавшего возможным отметить это событие знаком траура) в день, когда известие о смерти Ленского распространилось по Москве. Когда один из исполнителей произнес слова своей роли «Мы здесь, а его... его уже больше нет... Он умер и воскресить его невозможно» рыданья охватили участников спектакля и передались в зрительный зал. Так москвичи еще раз подчеркнули свою любовь к Малому театру и лучшим его представителям. Потеря большого актера-художника крупнейшего педагога, воспитавшего несколько поколений актеров — в чем объективная ценность его, — первого руководителя театра, вышедшего из его же артистического персонала — эта сторона театральной деятельности Ленского имеет бесспорную субъективную ценность — показала, вместе с тем, что столь сложный организм, каким является театр, нуждается еще в одном: в административном даровании, которое, при массе сталкивающихся артистических самолюбий, сложных

влияний прессы и борьбы высших театральных сфер, требует большой твердости и дипломатического такта. Без указанного возникает вопрос о возможности возглавления актерского коллектива одним из актеров...



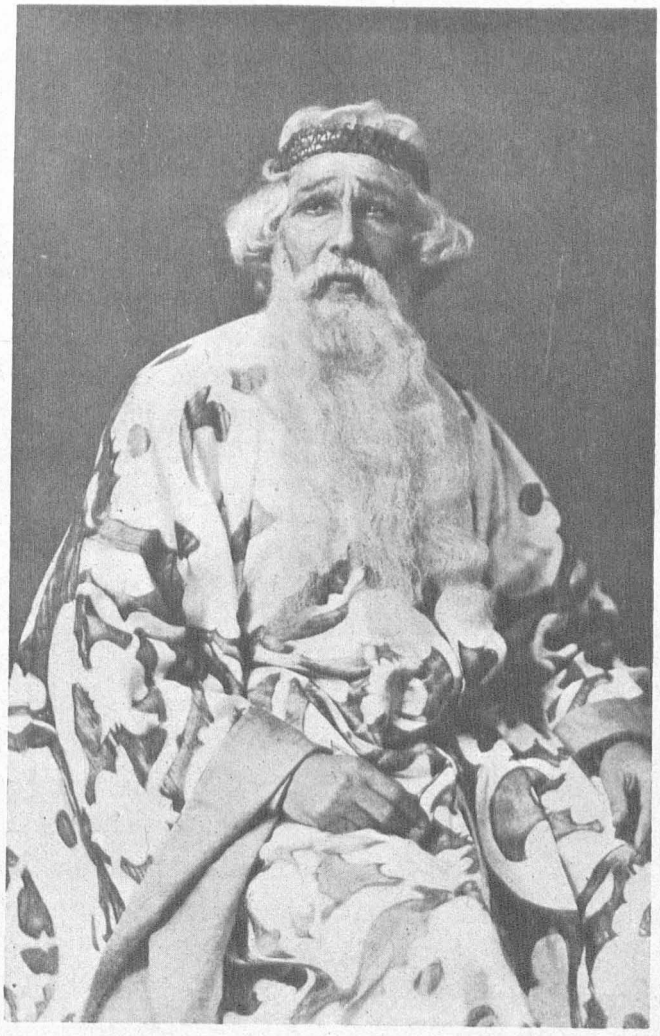
С. В. Айдаров

Вспоминая означенный сезон, нельзя не отметить, что театр, оставшись без главного режиссера и руководителя, с честью выполнил задачи, им намеченные, и благодаря такту, административному и художественному опыту его режиссеров И. С. Платона и Н. А. Попова все-таки сумел дать ряд прекрасных постановок. Здесь и «Казенная квартира» Рышкова, выдержавшая наибольшее, и очень большое, количество спектаклей, несмотря

на литературную незначительность пьесы, выдержанно и художественно просто поставленная, нашедшая для каждой роли яркого воплотителя, талантливо и легко игравшего; спектакль был дан в правдивых очертаниях и сочных красках. Здесь и «Холопы» Гнедича, также нашедшие для себя исполнителей, врезавшихся в память надолго. Подлинная искра молодой актрисы театра Найденовой, в нескольких ролях прошлого сезона обратившей на себя внимание, и образы, созданные Южиным, Яблочкиной, Лениным, Федотовым, Падариным, Рыбаковым, Горевым, запечатлевались и своей характерностью и мастерством исполнения, наконец большой подъем чувства в одной сцене Смирновой и во всей пьесе Ермоловой делают этот концертно исполненный спектакль, значительным сценическим произведением. Здесь и «Вожди» Сумбатова, где и автор в главной роли и остальные исполнители дали фигуры, хорошо объяснявшие взлеты и провалы, происходившие на верхах тогдашней России. Здесь, наконец, юбилейные гоголевские спектакли, среди которых выделяется постановка «Разъезда», где среди калейдоскопа чуть не сотни действующих лиц, еле набросанных, с краткими двумя-тремя репликами, появляется фигура самого Гоголя, создателя реалистической драмы, задача великой трудности, но театр с ней справился в полной мере. «И мелькание аргументов стало интересною сменою живых, характерных лиц, развертывающейся историческою картиною жизни. И в большом волнении были прослушаны вступительные и особенно заключительные монологи Гоголя — (Ленин), — угадавшего свое бессмертие, которое нашло такое яркое, разительное выражение и такое торжественное засвидетельствование в гоголевские дни. И весь спектакль, который многим казался лишь юбилейной повинностью, данью памяти Гоголя, дал большое наслаждение» (Эфрос).

Краткий обзор данного сезона (1908/9) был бы неполным, если бы мы прошли молчанием смерть Ф. А. Парамонова и А. А. Федотова, которые вместе с великой утратой А. П. Ленского бросают траурные тени на жизнь театра в указанный год. Парамонов в целом ряде ролей, среди которых и сильный, грубый Городничий и звероподобный Калибан, и заражавший своим юмором персонаж из редкостно смешной пьесы «Даровой пассажир», давал веру в то, что в его лице мы будем иметь крупнейшего актера, сочетающего силу драматического переживания с комической выразительностью. Федотов своим искусством, силою своего дарования и общей культурой по праву занимавшей видное место среди актеров Малого театра, в текущем сезоне получил роли Ленского в «Плодах просвещения» и «Без вины виноватые»; они были последними и для него.

31 марта 1909 года управляющим труппой был назначен Александр Иванович Сумбатов-Южин, до конца сезона не приступавший к несению своих непосредственных обязанностей; лишь Гоголевские торжества обязаны



С. В. Айдаров Берендей
«Снегурочка» — А. Н. Островского

ему общим его руководством. Понимая все разнообразие и сложность возложенного на него дела, новый руководитель театра хотел приступить к работе предстоящего сезона во всеоружии, почему детально знакомился со всеми делами, сложной канцелярией театра, ее хозяйственными аппаратами и одно-

временно, вырабатывал твердый репертуарный план и подготовлял все тенововведения, которые должны были исправить все недочеты прошлого. Детально разработанный план, рассчитанный на три года, имел две основных цели: «образование сильного и художественного репертуара и цельной, богатой дарованиями и художественно объединенной труппы». Для достижения первой цели было выдвинуто требование создать основной репертуар, состоящий как из оригинальных, так и переводных классических пьес, которые, обогащая репертуар театра, давали бы возможность выявить сценические дарования труппы. Оставляя из репертуара сезона 1908/9 г. «Без вины виноватые», «Доходное место», «Лес» и «Невольницы», Южин включил в эту часть репертуара на сезон 1909/10 г. 1) «Ревизора», 2) «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского», 3) «Бедную невесту» и из переводных пьес— «Женитьбу Фигаро» — Бомарше, «Привидения» — Ибсена, и «Отелло» — Шекспира. В текущий репертуар намечены оригинальные пьесы «Болотные огни»—Гнедича, «В старые годы» — Шпажинского, «Царь природы» — Чирикова, «Анфиса» — Андреева и переводные «Очаг» — Мирбо. «Идеальный муж» — С. Уайльда, «Цезарь и Клеопатра»—Шоу. Зная из опыта предшествующих сезонов, что часто «по независящим обстоятельствам» может сорваться постановка, новый управляющий труппой включает в репертуар ряд запасных пьес, благодаря чему театр не будет вынужден или временно задержать свою работу, или ставить случайную пьесу ни по своим художественным, ни по своим сценическим достоинствам не заслуживающую быть поставленной на Малой сцене. Для достижения второй цели были привлечены в театр актеры, выдвинувшиеся как в провинции, так и в столичных частных театрах (Бравич, Климов, Лепковский, напр.). Затем, репертуарный план был построен таким образом, что все богатство наличных сил театра могло получить работу соответствующую их дарованиям, при чем каждая пьеса имела двойной состав исполнителей. Наконец, прекрасно учитывая необходимость иметь на сцене Малого театра «выход» и «толпу», состоящую не из случайных разовых статистов, а из лиц, любящих театр, интересующихся им и решившихся ему служить, управляющей труппой создал вспомогательный кадр — экстернат, в который вошли как кончившие драматическую школу Малого театра, так и люди со стороны, принятые в театр по конкурсу.

С ясной уверенностью можно сказать, что все указанные мероприятия были необходимы для театра, потому что они оказались необыкновенно жизненными, просуществовав без малого пятнадцать лет лишь с незначительными поправками, внесенными жизнью. Подготовив столь детальный об-

щий план и так его проработав, руководитель театра показал понимание не только подлинных задач, стоящих перед театром, но и реальных возможностей к их осуществлению, чем сразу для всех интересовавшихся судьбами русского театра сделал ясным, что Малый театр в лице своего руководителя имеет не только художника сцены, знающего, как он его поведет, но и учитывающего все ошибки прошлого, для достижения радостного настоящего. Руководитель театра удачно сумел выдвинуть еще одну существенную проблему театрального управления, теперь всюду приобревшую права гражданства, но в то время являвшуюся нововведением: Южин свои четкие планы, отлитые в определенные проэкты, не держал в стенах своего кабинета, передавая их лишь дирекции театров, а знакомил с ними прессу не в случайном и часто безответственном интервью, а в литературно обработанных статьях, выходивших за его подписью, и, главное, приобщал к ним всю труппу, обращаясь к ней с речами, ведя с ней многочисленные беседы, устраивая отдельные дискуссии. Художественный опыт, знание театра в целом, административный такт указали Южину единственно правильный путь в театре актера: базироваться на художественной заинтересованности актеров, вовлекая их в общее строительство театра. Приступая к сезону Южин в своей речи к труппе ясно наметил все задачи, стоящие перед театром, пути для достижений их. «Годами придется завоевывать пошатнувшуюся популярность», чтобы «черные годы» отошли в область воспоминания — так говорил в начале сезона новый руководитель, ставший во главе громадной сложности дела во всеоружии. Не случайно вся пресса отнеслась к вступлению Южина в должность управляющего театром с большим доверием и руководящий орган русской интеллигенции — «Русские Ведомости» — писал: «вернутся годы былые, в которые так высоко вознеслась репутация старейшего русского театра». Не случайно, подводя итоги первого сезона управления Южина, обозреватель пишет: «Дом Щепкина, про который



И. Ф. Красовский

еще недавно говорили, кто — с сокрушением, кто — с злорадством, что он разваливается, что живая жизнь уже отлетела из его стен — показал, что стоит крепко, что он не только славное воспоминание, но и хорошая надежда, что жизнь в нем не умерла и не умрет». Не случайно, наконец, то внимание, какое оказала публика, опять почувствовавшая живой интерес к работе данного театра, что выразилось в цифрах посещаемости театра и его сборов, сумма которых превысила 250 тысяч и значительно поднялась над суммами многих предыдущих лет.

Все указанное делало очевидным, что обновление театра, начатое Ленским, не нашедшим в себе достаточных административно-организационных сил, в руках Южина, приведет к подлинной реформе театра. Крупный внешний успех сезона, а не отдельной постановки или отдельного исполнителя в спектакле, и громадность выполненной театром работы, в которой от мала до велика принимали участие все актеры театра — отличал первый сезон реформированного театра от чуть ли не десятка последних сезонов. Двенадцать осуществленных постановок, все в двойном составе исполнителей, тринадцатая вполне подготовленная (Анфиса Андреева), но снятая по соображениям цензурным (и разрешенная на той же Театральной площади в театре Незлобина) делают этот сезон исключительным. Если вспомнить, что поставлены столь сложные пьесы, как «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», как «Цезарь и Клеопатра», «Женитьба Фигаро», станет ясным, что лишь при громадном напряжении всех творческих сил театра, производя ежедневно двойные репетиции (на сцене театра и театрального училища) можно было осуществить эту работу. — В этом одна из громадных заслуг руководителя театра, окрылившего энергию всего многочисленного состава труппы, ранее не использованной в полной мере. Не только давно выкристаллизовавшиеся, давно оформившиеся, давно популярные величины получили богатый материал для своего творчества, но заботливо были выдвинуты и те силы, которые до сих пор стояли в тени, при чем доступ в театр получили и лица со стороны (был допущен ряд открытых и закрытых дебютов). Окрыленные возможностью работать, за последние сезоны разрозненные, недовольные, менее строгие к себе, актеры вновь сплотились в дружный, цельный, единый коллектив с образцовой дисциплиной, шедшей не от административных взысканий и штрафов, а от того внутреннего, творческого горения, которое сумел создать в работе театра Южин. Пишущий эти строки — тогда экстерн Малого театра — с неизмеримой признательностью вспоминает атмосферу театральной работы, в которую

были вовлечены все, даже самые юные члены труппы, видевшие великие примеры, памятные на всю жизнь, слышавшие советы и мнения, навсегда запомнившиеся, чувствовавшие великую любовь к своей работе, к своему театру, к любимому искусству всех «стариков» и всей «молодежи».

Твердый кормчий театра А. И. Южин сумел направить неистощимые запасы творческих сил артистического состава театра на правильный путь и в первом же своем обращении к труппе наметил все больные места театра и все способы для излечения их, касаясь и главного и общего, и мелкого и частного, но столь существенного в жизни театра. «Многие условия прежде всего мешающие нам, артистам работать спокойно, надо устранить и изменить и они будут постепенно устранены», — говорил Южин в своей речи и осуществил в течение первого года своего управления. — «Будет введен более строгий порядок в чисто внешние условия наших спектаклей и репетиций, в смысле тишины и соблюдения известных правил дисциплины в служебном персонале, более правильная отчетность во всех сторонах канцелярской и распорядительной части и большая регулярность и ясность в извещениях, назначениях репетиций и спектаклей и т. д.»... «многим, даже очень опытным артистам мешает чье бы то ни было присутствие на авансцене и вообще на той части сцены, которая занята репетицией. Говорить нечего, что это мешает и режиссерам. Я прошу вас смотреть репетицию из кресел оркестра или зала; кроме режиссерского управления и занятых на репетиции артистов, авансцены, суфлерских и режиссерских мест и трех первых планов никто занимать не будет». Так предусматривая все «вздорные мелочи», играющие огромную роль в нервном актерском деле, Южин не забыл ни одного большого принципиального вопроса, ни одного вопроса, касающегося внутреннего распорядка работы: «Несмотря на наши 12 постановок, каждый из вас будет иметь приблизительно не более 70 спектаклей, за очень небольшим исключением, и не более 100 — 120 репетиций. Это максимум. Минимум ни у кого почти не доходит до тех размеров, которые делают хоть на три месяца человека совершенно непригодным к делу и подвергают его невольному и томительному безделью».

Первый раз в жизни театра было создано то, что лишь после революции получило общее признание — «производственный план» детально, по дням предусматривавший все репетиции, распределение ролей, внутренний распорядок работы. Был, наконец, выдвинут чрезвычайно существенный в императорских театрах принцип: строгое разделение функций режиссерского управления и монтировочной части (режиссерское управление сносится с

монтировочной частью, как в военном деле штаб сносится с интендантством» — мысль, опять таки после революции получившая общее признание в деле управления театрами).

Столь тщательно продуманный, во всех деталях проработанный план не мог не быть блестяще осуществленным. И, действительно, вспоминая сезон, мы видим ряд прекрасных постановок, в которых каждый образ, воплощаемый в очередь двумя исполнителями, творчески свободно подходившими к роли, ясно показал все возможности, принадлежащие театру актера. Садовский и Остужев («Самозванец»), Бравич и Лепковский, Климов и Худолеев («Идеальный муж»), Пашенная и Найденова («Бедная невеста»), Южин и Бравич («Фигаро» и «Очаг»), Правдин и Горев («Привидения») и т. д., и т. д., давая каждый свой, самостоятельный и своеобразный образ, яркий и запечатлевающийся, были вместе с тем связаны и с общим замыслом драматурга и с общим тоном всей постановки. Оправдались на деле слова сказанные Южиным труппе: «путем разработки индивидуальных творческих сил, объединенных общими интересами, мы осуществим тот театр, о котором актер может сказать: театр — это мы, так как действительно он будет построен на самобытном творчестве артиста».

Перебирая в памяти все постановки этого, необычайно удачного сезона, просматривая газетные и журнальные заметки о нем, мы убеждаемся, что каждая, даже наименее удачная постановка («Старый обряд» — Будищева или «Жены» — Айзмана) были бы «театральным событием» в сезоны предшествующие. В этот сезон были даны «Цезарь и Клеопатра», прекрасно поставленная И. С. Платоном, убедительно, своеобразно и ярко воплощенная Бравичем и Гзовской и всеми участниками спектакля, и «Идеальный муж», имевший весь состав разноценных, но равноценных исполнителей, с незабываемыми образами Южина и Горева, игравшими одну и ту же роль, и «Бедная невеста», концертно сыгранная, с О. О. Садовской, К. Н. Рыбаковым и Н. М. Падариным (Беневоленский) во главе, и «Дмитрий Самозванец», где О. А. Правдин углубил и утончил ранее им созданную роль Шуйского, и «Царь природы», где ряд центральных и эпизодических фигур нашел себе ярких воплотителей (среди них в памяти встает характерный грим неузнаваемо перевоплотившегося М. М. Климова), и «Очаг», где виртуозность Е. К. Лешковской вновь восхитила зрителей передачей всей сложности женской души, где и все остальные участники спектакля жизненно и правдиво-ярко изобразили весь социальный ужас современной Франции. Среди этих ярких постановок с особенной ясностью встают две: «Привидения» и «Же-

нитьба Фигаро». Первая пьеса памятна благодаря общему очень хорошему исполнению, силе подъема А. А. Остужева и М. Н. Ермоловой, и благодаря необычайности впечатления, производимого их игрой на зрителей: конец пьесы, последнее падение занавеса — и гробовая тишина, несколько мгнове-



Н. Ф. Костромской

ний царившая в зале, слившимся в одно единое целое, глубоко переживавшем все страданья героев, тишина, вдруг прерывавшаяся одновременно раздавшимся громом рукоплесканий. «Женитьба Фигаро» — красочно и ярко поставленная, с двойным составом исполнителей, одинаково типичных, блестящих и своеобразных памятно помимо этого тем, что искрометное, многогранное, глубокое изображение Фигаро и у Южина и у Бравича (опять совершенно

отличное друг от друга) объединяло зрителей в чувстве общего восторга, выражавшегося рукоплесканиями во время действия на каждом спектакле.

В светлом, праздничном и радостном сезона 1909/10 гг. есть и траурная страница: 23 марта скончался Ф. П. Горев, 26 июня ушел из жизни М. П. Садовский. Темпераментный актер, объехавший всю провинцию, знаменитый Макс Холмин («Блуждающие огни» и «Старый Барин»), чаровавший зрителей в молодости, волновавший в зрелости и поражавший в старости, Горев, с перерывами прослуживший пятнадцать лет Малому театру и больше сорока лет—сценическому искусству, был одним из последних представителей актеров «нутра». Тонкий воплотитель типов Островского, один из лучших Хлестаковых русской сцены, чуткий актер с запасом громадного юмора — М. П. Садовский — навсегда останется памятным, как один из выдающихся актеров Малого театра.

Подводя итоги этого знаменательного в жизни театра сезона, можно было с уверенностью сказать, что его работа пойдет по твердому руслу, благодаря руководительству А. И. Южина, знающего свой театр и весь наличный его состав, умеющего использовать его дарования и ведущего театр по пути оздоровления репертуара, максимальной художественной выразительности в сценическом его воплощении и в постепенном привлечении в театр зрителей не интересом, который вызывает отдельная пьеса, а «репутацией театра».

Кроме этого общего вывода, текущий сезон с очевидностью показал, что:

1) в труппе Малого театра каждый, даже второстепенный актер является самостоятельным художником, который при благоприятных условиях, а главное, при наличии работы, может дать жизненно-правдивый и яркий образ;

2) сценическая индивидуальность каждого актера, открывающего свою внутреннюю сущность с максимальной выразительностью, создает своеобразные образы, которые, однако, вполне совпадают с общим характером пьесы и с общим ансамблем спектакля;

3) Малый театр представляет из себя не конгломерат отдельных, быть может и талантливых актеров, а внутренно-спаянный единый коллектив. Другими словами, сезон показал еще раз, что основные традиции дома Щепкина продолжают царить на сцене его, и все разговоры о «кризисе театра», о «смерти театра», об единственно возможном театре единой воли имеют в Малом театре доказательство противного.

Обозревая все дальнейшие сезоны Малого театра до войны, прежде всего необходимо отметить непрекращающуюся и все усиливающуюся тен-

денцию к росту сборов, пока они не доходят до 99% посещаемости, т.-е. до беспрерывных аншлагов чуть ли не на каждом спектакле. Любопытно, что каждый сезон во время управления театром Сумбатова, выше каждого сезона из предшествующего десятилетия, больше того: худший сезон Сумбатовского управления выше по сборам лучшего сезона из предшествующих десяти лет. Эта тенденция кассового роста весьма показательна: шаг за шагом к театру возвращается его публика, появляется вновь заинтересованность им у широких слоев, театру создается внешний успех, без которого работа в нем невозможна, невозможна потому, что сценический деятель в отличие от деятелей всех других искусств нуждается в публике воспринимающей процесс его творчества и воздействующей на него. Правда, для поднятия сборов руководителям театра пришлось и в сезоне 1910/11 гг. дать тринадцать новых или возобновленных постановок, плюс две одноактные комедии Мольера, правда, для той же цели пришлось сделать значительный уклон в сторону отечественной драматургии, отнюдь не давшей хоть сколько-нибудь крупных произведений литературной ценности и не удержавшейся в репертуаре, но основная цель была руководителями достигнута. Поднятием сборов, частыми постановками и включением в репертуар современных пьес, театр обеспечивал себя от упреков в отсутствии сборов и, таким образом, мог выполнять свою главную задачу — накопления основного фонда репертуарных мировых богатств. Но и здесь был допущен ряд ошибок: так: напр., из наследия театра Островского была взята далеко не лучшая его пьеса «Грех да беда на кого не живет», которая, несмотря на вдумчивую режиссуру Н. К. Яковлева, прекрасно чувствующего творчество Островского, несмотря на исключительный подъем Падарина-Краснова, игра которого стоит «самого одобрительного отзыва», реализм которого и «его смелая готовность не отступать от правды и не льстить



Н. Ф. Костромской Граф Людовико
«Собака Садовника» — ком. Лопе-де Вега

чувству условной красоты одерживает самую ценную победу» («Ежегодник»), несмотря на «истинное прекраснодушие полное доброты и радости» Рыбакова-Архипа, несмотря на «совершеннейшее» исполнение Турчаниновой роли Курицыной, «ярко комичное» исполнение Рыжовой и Массалитиновой роли Жмигулиной, «тонкий рисунок и мягкие краски в передаче Климовым» Бабаева и «ласковые и нежные тона Найденовой и Щепкиной», пьеса за весь сезон прошла лишь 12 раз. Или лучшая драма Островского «Гроза» (заботливо и много лучше поставленная чем та, что сохранилась в памяти московских стариков), с великолепным Тихоном (Яковлевым) характерным и трогательным, с неожиданной Кабанихой (Садовской), выразительно и с полной искренностью давшей чуждый ей образ жестокой самодурши, с жутким Диким (Рыбаковым), была включена в репертуар несколько преждевременно, так как несомненный темперамент Пашенной в то время не имел еще характера вполне определившегося искусства, и роль, которая могла стать и несомненно стала бы одной из лучших в репертуаре этой актрисы впоследствии, не дала в этом сезоне положительных результатов. Так, из двух названных пьес основного репертуара первая грешила против художественной безукоризненности, вторая против возможной сценической выразительности.

Третья возобновленная пьеса основного репертуара русских классиков— «Горе от ума» — заслужило всяческие, самые горячие похвалы как прессы, так и публики. Не говоря о том, что зияющая брешь, оставленная в репертуаре, благодаря снятию величайшей русской комедии из-за смерти Ленского, таким образом была заполнена: постановка была сделана со всей тщательностью, со всем вниманием и вкусом, на которые в праве был претендовать великий драматург. Режиссер спектакля—Е. А. Лепковский и художник—Браиловский, знаток эпохи, проявили в работе большое художественное чутье, обогатив постановку новой театральной прелестью. Сохраняя все уважение к воле автора, давшего единство места в трех первых актах и сочетая его с требованием разнообразия зрительных впечатлений, ставящие пьесу нашли удачный выход в изображении срединной комнаты Фамусовского дома: трижды поворачивая комнату, в каждом акте показывали ее с другой стороны, что дало возможность не только удовлетворить зрелищной стороне спектакля, но обогатить его рядом удобных, выразительных и разнообразных мизансцен. Удачна была и декорация последнего акта, изображавшая монументальную пышность сеней старинного особняка. Впервые за все время представления бессмертной комедии, действующие лица были одеты в исторически-подлинные костюмы, сочетавшие стиль с красотою и нигде не го-

нявшиеся за вычурой, за тем, чтобы поразить необычайностью. Эта внешняя рамка спектакля значительно помогла зрителям воспринять его в исторически-бытовом освещении и сценическим изобразителям дала возможность целиком отдаться психологической сущности ими воссоздаваемых образов. Великая ответственность лежала на преемнике Щепкина, Самарина, Ленского — К. Н. Рыбакове, который при этом возобновлении воплощал Фамусова. Отмечая великолепное овладение текстом и мастерскую, полную выразительности и яркости передачу его, ювелирное, тонкое мастерство отделки стиха,—пресса отказалась высказать свое окончательное суждение, так как «актер, стоящий на рубеже своего тридцатилетия в Малом театре, волновался, как начинающий юноша, впервые переступивший священный порог этого театра», но нам, видевшим его десятки раз в означенной роли, совершенно ясно, что каждый спектакль вносил в нее что-то новое, все более и более совершенствовал образ, который, несомненно, являясь самостоятельно ценным, делал значительный вклад в галлерею созданных на русской сцене Фамусовых: прирожденная барственность, громадная привычка повелевать и как бы самовлюбленность Фамусова - Рыбакова, лишая его многих штрихов заразительного комизма его предшественников, выделяли в нем «столбового» дворянина, для которого никакой натиск никаких Чацких не страшен. Знакомый Москве Чацкий - Садовский, и новый воплотитель Мих. Франц. Ленин, подчеркивающий больше первого весь сарказм и пламень негодования Грибоедовского персонажа, остались на высоте обычного исполнения этой труднейшей роли не только русского, но и мирового репертуара. Новая Софья, сменившая многолетнюю прекрасную воплотительницу этого образа на Малой сцене А. А. Яблочкину — новая актриса театра, Комаровская, до сего спектакля показанная в ролях незначительных, сыгранных малозначительно, здесь обнаружила свое замечательное изящество, чувствительность без сентиментализма и стильность без жеманства, при некоторой (впрочем, вполне допустимой) идеализации Софьи, любящей Молчалина со всей поэзией первой любви. Новые Хлестова - Ермолова, Наталья Дмитриевна - Яблочкина, Платон Михайлович — Рыжов, старые графиня бабушка и внучка — шедевр О. О. Садовской и Е. К. Лешковской — все способствовали художественности спектакля. И, наконец— новый великолепный Репетилов - Южин, лучший из одиннадцати виденных нами и до и после него, яркий, сочный комизм, беспечность, барственность которого придали его сцене громадную значительность. Мысль об участии всех лучших сил труппы в этой лучшей комедии заслуживает глубокой признательности всех любящих театр, любящих Грибоедова, любящих русское

искусство. Спектакль, поставленный в конце сезона и сыгранный поэтому лишь дважды, вошел на многие годы в репертуар театра и, получая отдельные изменения (например, в следующий сезон взошел новый Молчалин-Максимов, впервые придавший ему тот внешний лоск и ту значительность, которую, бесспорно, и должен был иметь Молчалин, числящийся по архивам и получивший уже три награжденья и чин асессора), в основе своей дошел до наших дней—(см. об этом обзор театра после Революции).

Другая постановка основного репертуара—«Мария Стюарт»,—также прочно вошла в главных своих частях в основную базу театра и сохранилась до последних лет, причем изложенное нами выше предположение насчет Пашенной-Катерины в полной мере оправдывается относительно роли Марии Стюарт, ставшей прекрасным украшением той галлереи образов, которые были воплощены В. Н. Пашенной впоследствии. Пылкость и заразительность темперамента Остужева-Мортимера восторгала и восторгает молодых зрителей, а наших дедов и отцов заставляет вспоминать «недостижимый для нового Мортимера образец», созданный «пламенным, восторженным, во всей красоте и во всей дерзости юности» Южиным, главным пропагандистом романтической трагедии в Малом театре.

Если прибавить к воспоминаниям спектаклей этого сезона искрометно-блестящего, комичного, подлинно мольеровского Мнимого больного—О. А. Правдина, и далекую от шаблона «Нору» Шухминой, актрисы «с хорошим нервом, с приятной простотой и большой вдумчивостью», являющейся «хорошим прибавлением к труппе» (прогноз осуществившийся в полной мере) нами будет исчерпан список—правда, весьма значительный,—побед и, малозначительный, сравнительных неудач в основном репертуаре театра. С чувством удовлетворения за истекший сезон летописец его (Н. Е. Эфрос) отмечает: «центр тяжести, если говорить о количестве спектаклей, заметно передвигается к пьесам характера классического и во всяком случае серьезного, к таким, против бытия которых в репертуаре театра-академии не подымется, думается, сколько-нибудь веских голосов». Действительно, из 241 спектакля этого сезона до 134 спектаклей падает на основной репертуар (тогда, как в первый сезон мы имели 136 спектаклей текущего репертуара и лишь 99 основного). Пьесы репертуара текущего были куда менее удачны; здесь были возобновления, нужные лишь как юбилейные спектакли («Клеймо»—Боборыкина) и «бесповоротно отжившие свой век», для возобновления которых «не было уже никаких оснований» («Каштелянский мед» прошел всего 10 раз); здесь были четыре пьесы отечественных драма-

тургов («Перед зарею» — Гнедича, «Поле брани» — Колышко, «Жулик» — Потапенко, «Светлая личность« — Карпова), «принадлежащие к числу гостей случайных и недолгих (по мнению обозревателя «и напрасных» (в репер-



С. А. Головин

туаре», прекрасно разыгранные, выдержавшие много спектаклей (наибольшая цифра 30 спектаклей — «Жулик»), давшие большие сборы, но вряд ли поднимающие то культурное значение, какое должен иметь театр, тем более, что одна из пьес («Поле брани») является чуть не фотографическим изобра-

жением отдельных политических деятелей той эпохи: по крайней мере, зрители искали в ней именно этого. Несмотря на участие М. Н. Ермоловой, блеснувшей новой стороной своего дарования, избалованная строгостью репертуара публика не заинтересовалась пьесой «Когда цветет молодое вино», и лишь «Любов—все», исключительно даже для таких больших мастеров сцены как Южин и Лешковская разыгранная, с блеском диалога, с глубиной «внутреннего общения», с неожиданными для актеров Малого театра полутонами (работа режиссера С. В. Айдарова), ярко запечатлелась в памяти видевших.

Сезон 1911—12 г. был наименее удачным из всех до сих пор нами рассмотренных. Текущий репертуар из отечественных произведений в порядке постановок был следующий: первой была дана пьеса «Грань» — Тимковского, к которой пресса отнеслась отрицательно и выделяла лишь Смирнову, Остужева и особенно Найденову («в ее исполнении Симочка — такой жалкий и вместе с тем такой трогательный, хорошо нам знакомый тип» — Сергей Глаголь); второй — «Наследники» Хин, пьеса неясно написанная, в которой героиня «неизвестно во имя чего хлопочет», благодаря чему даже «великолепное искусство» Лешковской не сделало понятным смысл пьесы («и никакой актерский талант тут выручить не может»); как лучшее в пьесе и лучшее в исполнении был отмечен старик Волькенберг — Южин, давший целую гамму типических и характерных черт («отличный внешний облик, национальный, без преувеличенности, живописно старый, и отличный тон умиротворенной мудрости и охлажденных чувств, однако зажигающих и теперь еще иной раз в глазах яркий блеск» [1]. Третьей шла пьеса «Прохожие» — Рышкова, единодушно осужденная всей прессой, но благодаря яркому исполнению буквально всех участников спектакля, прошедшая в сезоне 27 раз (наивысшая цифра в текущем году); наконец — «Большие и маленькие», — пьеса Персианиновой («одна из тех пьес, к которым особенно относятся замечания о репертуарных ошибках Малого театра в этом сезоне» говорит обозреватель из Ежегодника), поставленная в юбилейно-бенефисный спектакль Н. А. Никулиной, о чем ниже мы скажем несколько слов. Из русских пьес прошлогоднего сезона удержались в репертуаре лишь «Перед зарей» — Гнедича, и «Жулик» — Потапенко.

Из иностранных пьес текущего репертуара наибольшее число представлений и наибольший успех выпали на долю пьесы «Израиль» — Бернстейна

[1] Постановка быстро была снята распоряжением высшего начальства, ввиду того, что в пьесе на фоне положительной фигуры еврея слишком отрицательными казались фигуры увивавшихся около его капиталов русских титулованных особ.

(21 спектакль), где Ермолова дала ряд потрясающих по силе моментов, и пьесы Пинеро «Пол пути» (19 спектаклей), где блеск внутренней техники Южина и аромат женской прелести Лешковской — «верх совершенства, (Кизеветтер). Остальные постановки: «Герцогиня Падуанская» — Уайльда (в памяти встает лишь «пламенный, бурный, романтичный» Остужев - Гвидо и Герцог-Лепковский, представивший в интересном гриме, в интересной, строго выдержанной характерности» и несоответствие данных Рощиной - Инсаровой с заглавной ролью); «Пир жизни» — Пшебышевского, спектакль, вспоминающийся из-за несоответствия данных двух исполнительниц — Пашенной и Шухминой — роли Ганки; «Идеи г-жи Обре» — Дюма, «благородные, но одряхлевшие» встают в памяти отчетливо, так как «в устах г-жи Ермоловой прописные истины каким-то чудом превращаются в живую человеческую речь, идущую прямо от сердца, согретую огнем непосредственного одушевления, проникнутую глубокой, горячей убежденностью», (говорит горячий почитатель Ермоловой—Кизеветтер); наконец, «Безчестье» — Филиппи, пьеса вызвавшая в прессе довольно отрицательную оценку и, несмотря на хвалебные отзывы об игре Яблочкиной, Ленина, Садовского и Лепковского, спектакль не имел успеха, благодаря тому, что Рощина - Инсарова не захватила зрительного зала.

Наконец, из двух пьес основного репертуара (третья пьеса этого театрального базиса—«Макбет»—была в плане на данный сезон, но не была осуществлена) одна «Бесприданница», «спектакль, вышедший довольно скучным» не имел успеха, главным образом, из-за неудачного распределения ролей, и возобновленная комедия Льва Толстого «Плоды просвещения» дала громадную радость не только потому, что постановка и со стороны зрительной и со стороны общности тона и удачности распределения ролей не могла вызвать никаких возражений, но и потому, что отдельные образы даже прежних исполнителей были как бы заново высечены или во всяком случае еще тоньше отшлифованы. В общем концертном исполнении пьесы — пришлось бы переписывать всю программу, чтобы отдать должную дань участникам — встает в памяти с наибольшей яркостью Климов, из эпизодической роли Коко Клингена создавший подлинный шедевр: путем затраты минимальных выразительных средств актер достиг образа, вся психология которого — его происхождение и социальные условия его развития — становились для зрителя очевидными.

Обозрение сезона было бы неполным, если бы мы обошли молчанием два больших юбилея пятидесятилетия службы на Малой сцене Н. А. Нику-

линой, отпразднованное театром и Москвой 6 декабря и Г. Н. Федотовой, отпразднованное с еще большей торжественностью 8 января. Расцвет деятельности и той и другой актрисы принадлежит не нами вспоминаемому периоду, почему мы не будем останавливаться на их характеристике; отметим только, что и тот и другой юбилей носили подлинно общественный характер и не случайно ряд даже провинциальных газет и журналов посвятил им статьи. Спектакль «Дмитрия Самозванца», где царицу Марфу играла Гликерия Николаевна Федотова, после семилетнего затворничества вновь выступившая на той сцене, где столько десятилетий она имела заслуженный успех, стал последним выступлением ее на родных подмостках, так как врачи категорически предписали ей уйти в свое уединение. Приведем краткую выдержку об ее исполнении Марфы: «с редким мастерством и с таким же благородством провела она свою небольшую роль... с громадной силой, захватившего зрителя и громадной красотой. Как загорелись глаза Марфы — Федотовой, когда она заговорила о том, как бегала по Угличу и вздымала к небу окровавленные руки, призывая к мщенью... была печаль безысходная, было горе великое... была значительность и сложность... Их дал настоящий талант, не тронутый болезнью и пощаженный временем» — так откликнулась на юбилейный спектакль Одесская газета, также отнеслись к игре Федотовой в этот вечер и все провинциальные и петербургские и московские газеты. Полтора часа длилось чествование и полтора часа публика приветствовала артистку стоя. Среди подношений было одно весьма показательное: москвичи собрали сумму, потребную для учреждения университетской стипендии, которая и учреждена на Филологическом факультете Московского Университета, на котором учился рано скончавшийся сын Г. Н., актер Малого театра А. А. Федотов.

Подводя итоги сезону 1911-12 года мы видим, что лишь одна постановка «Плоды просвещения», и с точки зрения драматургической и с точки зрения режиссерской, и наконец, актерской, заслуживает быть в театре-академии, остальные пьесы с какой-нибудь из указанных точек зрения представляли ряд недостатков, и особенно касается это пьес отечественного производства.

Следующий сезон — 1912-13 года, был, по сравнению с предшествующим, более удачным в смысле внутреннем, (но все-таки не столь блестящим, как первые сумбатовские сезоны), и материальный его успех был значительнее предшествующих. Был найден «гвоздь» сезона, восторгавший одних, вызывавший негодование или недоумение других: лишь теперь, стараясь найти по возможности объективные причины, можно понять и вполне оце-

нить, почему «История одного брака» В. Александрова имела такой выдающийся, почти триумфальный успех. Все газеты указывали на то, что театр наконец дождался «полнокровной» пьесы, сулящей некое «возрождение» осуще-



С. А. Головин Городничий
«Ревизор» — Н. В. Гоголя
Зарисовка Акад. Д. Н. Кардовского

ствление чего-то, что давно ожидалось. Лишь, в большинстве случаев сочувственно настроенный к Малому театру — его летописец, Н. Е. Эфрос отнесся к пьесе резко отрицательно, и, огорченный провалом другой русской пьесы «Роман тети Ани» — Найденова—гораздо более литературной и значительной

по своей художественной ценности, писал: «если театр стосковался по «полнокровной» пьесе, то более чем трудно допустить, чтобы были способны утешить эту тоску пьесы, вроде драмы г. Александрова, написанные с такою трогательною верностью старым и отнюдь не высоким драматургическим достоинствам, остающиеся при очень старых темах и столь же старых фигурах и не умеющие или нежелающие ни тех, ни в других раскрыть ничего нового, увидеть то, что раньше ускользало от внимания»... «бытоизображение г. Александрова значительно опоздало, отстало от русской действительности»... «от такого ли пережитка ждать «возрождения» театра, и по его ли поводу восклицать ликующе и многозначительно «Наконец-то»!..» Соглашаясь с характеристикой пьесы, вижу, однако, для ее успеха ряд причин. Не говоря о том, что большинство зрителей, утомленное из спектакля в спектакль выдвигаемыми все новыми и новыми проблемами, еще более сложными в окружающей их действительности, нуждалось в пьесе, ясно и просто изображающей давно знакомый, хотя бы по многочисленным пьесам других авторов, быт, данная пьеса, не противоречащая действительности, не выдвигающая неверную психологию, не изображающая фальшивых положений, давала материал для сценического действия. Благодаря этому, не только каждый образ, воплощаемый Ермоловой, Садовской, Левшиной и Найденовой (в очередь), Правдиным, Южиным, Остужевым и Максимовым (в очередь), но и каждая фоновая и эпизодическая роль нашла для себя в труппе Малого театра замечательных изобразителей, которые по знакомой канве не только вышили новые узоры, но дали законченно яркие типы, открывшие и по новому осветившие отдельные фигуры, встречающиеся в жизни. Постановка этой пьесы с убедительностью показала, что театр актера, также, как театр режиссера, создает свое собственное, самостоятельное произведение искусства и имя этому произведению — спектакль. Великое счастье, когда актеры воспроизводят на сцене произведения великого отечественного драматурга, их современника, когда они также, как и он, знают, понимают и чувствуют жизнь, им изображенную — тогда появляется театр Шекспира, театр Мольера, театр Гоголя, театр Островского; но когда нет созвучащего актерскому дарованию дарования драматурга, актер вынужден пользоваться пьесой лишь как предлогом для своего творчества, все свои жизненные наблюдения, личные переживания и весь свой человеческий опыть выявляя в них. Это и случилось при сценическом воплощении «Истории одного брака» на Малой сцене: каждая роль была насыщена трепетной современностью, каждая роль дала возможность выявиться всему художественному опыту, ее воплощавшему...

Помимо указанной пьесы несомненный успех и признание имела по своим художественным ценностям лишь одна русская пьеса, на исполнении которой позволим себе несколько остановиться, Под самый конец сезона Малый театр дал еще одну постановку, вернул в репертуар лет двадцать назад имевшую в его стенах большой успех одну из лучших пьес Вл. И. Немировича-Данченко «Цена жизни», где центральную женскую роль, когда-то исполнявшуюся Ермоловой, играла переходящая с будущего сезона в Петербург Рощина-Инсарова. «Я вряд ли преувеличу — пишет Н. Е. Эфрос — если скажу, что спектакль «Цена жизни» был одним из самых интересных за сезон, волнующих, на котором между сценой и зрительной залой протянулись частые нити». Пресса отметила, что вопрос о самоубийстве, затронутый в ней, ввиду «эпидемического» характера их в жизни, придал драме трепетный характер. Исполнители пьесы — и О. О. Садовская и Н. М. Падарин и многие другие — дали образы волнующие, запоминающиеся, яркожизненные. С нашей точки зрения здесь также как и в «Истории одного брака», — пьеса послужила прекрасным материалом для самостоятельного сценического произведения.

Все остальные постановки сезона представляли или, несмотря на литературно-драматургическую ценность поставленных пьес, не вполне удачное (по разным причинам) сценическое воплощение, или, наоборот, достаточно приемлемое исполнение со стороны актеров труппы, но таких пьес, которые были поставлены, главным образом, из-за кассовых соображений или по соображениям юбилейного характера («Избрание на царство Михаила» — Чаева и «Двенадцатый год» — Бахметьева) и, наконец, пьесы, которые настолько устарели, что даже гений Ермоловой не мог вдохнуть в них никакой жизни (такова пьеса Пароди — «Побежденный Рим»). Двадцать семь лет тому назад она шла в исполнении Федотовой-Постумии и Ермоловой-Оппимии и даже в то, сравнительно неприхотливое время, не вызвала иного впечатления, кроме впечатления художественного убожества и нищеты, а теперь, несмотря на то, что участвовала Ермолова (в роли Постумии) эта постановка являла собою «какое-то репертуарное недоразумение и это — зря загубленный месяц работы целой группы даровитых людей».

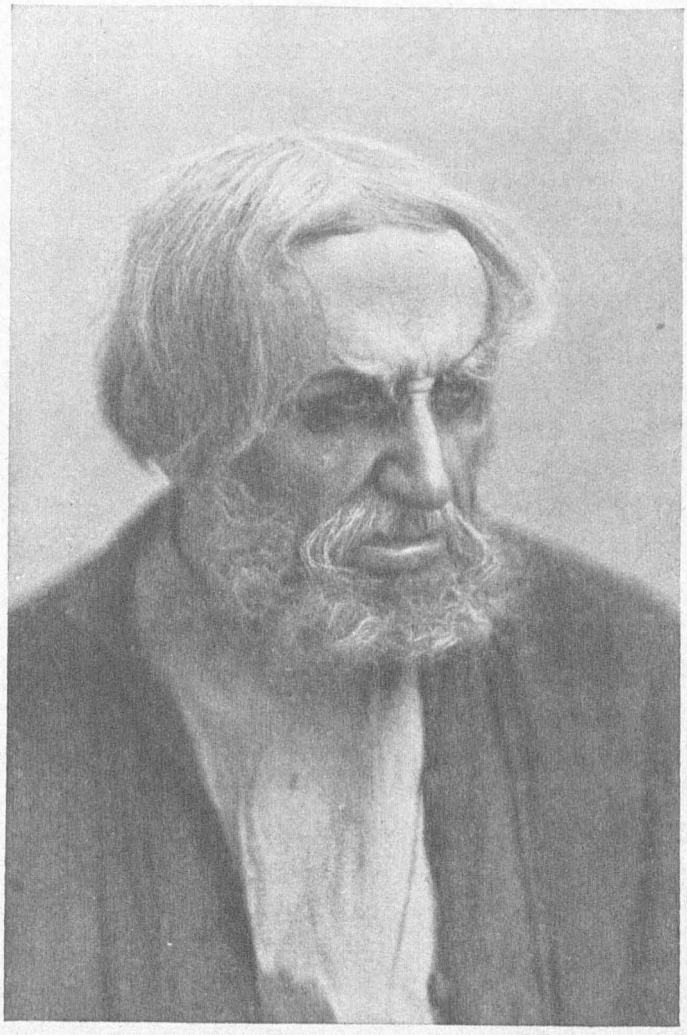
Большинство постановок сезона демонстрировало расцвет нашей отечественной драматургии, если не в качественном, то в количественном отношении. Здесь прошли, помимо «Истории одного брака» и «Цены жизни», о которых мы уже упоминали, и драмы и комедии и исторические пьесы и водевили отечественных драматургов; между ними «Роман тети Ани»

Найденова, пьеса, встретившая резко отрицательное к себе отношение зрителей и критики (в этой постановке появился перед публикой Блюменталь-Тамарин, новый член труппы с достаточно крупным провинциальным именем, несколько ранее дебютировавший в роли Карандышева и дублировавший Мортимера, но всеми методами своего творчества не подошедший под внутреннюю гармонию актеров Малого театра); «Ассамблея» — Гнедича, где прекрасная игра Лешковской, Садовской, Падарина, Остужева, где прекрасный грим Петра I у Рыбакова создали пьесе внешний успех, но все-таки не оправдали появления этого экскурса в область русской истории в репертуаре театра; «Дама из Торжка» — легкий пустячек Юр. Беляева, где был дан Климовым исключительный по внешней яркости образ Чмокова, где типично и мастерски играл Яковлев и где слишком «всерьез» играла свою роль Рощина-Инсарова; «Профессор Сторицын» — Л. Андреева, пьеса, которая, несмотря на хорошую игру Смирновой и Сашина, не могла иметь заслуженного ею успеха, так как была совершена большая ошибка в распределении ролей: роль Сторицына была отдана Падарину — актеру больших возможностей, но всей своей психо-физической организацией совершенно не подходившему к типу мечтателя-идеалиста, хранителя красоты и искателя «нетленного».

Больше повезло двум современным иностранным драматургам, Шницлеру — «Обширная страна» и Гойеру — «Дебют Венеры», двум пьесам, дающим богатый материал для воплощения центральных ролей. В первой пьесе, представляющей интерес, благодаря мужской роли прекрасно, сильно, психологически убедительно изображенной Южиным (здесь же хорошую искренность, подлинный огонек показала Шухмина и характерный, полный комизма образ дал Садовский и во-второй, где весь интерес в женской роли, давшей великолепный материал для Лешковской, игравшей «с редкою выразительностью, с редкой тонкостью и сценическим благородством» («и какое богатство интонаций, великолепных подробностей! Зритель не переставал ими любоваться») театр приобрел две подлинные пьесы текущего репертуара.

Несколько хуже обстояло дело с двумя пьесами основного репертуара. Возобновление комедии Шекспира — «Что вам угодно», благодаря ли тому, что сама пьеса покрылась пылью старины и не смогла заразить исполнителей и зрителей, благодаря ли тому, что не было найдено каких-либо новых приемов сценического оформления; не дало увлекательного впечатления. Вторая реставрация основного репертуара, «Таланты и поклонники» где помимо лучшей Домны Пантелевны — О. О. Садовской, сочетающей здесь

яркий комизм с глубокой трогательностью исполнили, хотя и ярко и выразительно передававшие свои роли, были бессильны создать такой спектакль, перед которым бы потускнели и умолкли воспоминания об игре Ермоловой



С. А. Головин Старик
«Старик» — М. Горького

Садовского, Ленского, Рыбакова, Музиля и других первых воплотителей возобновленной комедии.

Мы не будем в дальнейшем останавливаться на каждой отдельной постановке — не только из-за экономии места, но и потому, что предше-

ствующее наметило основное в работе театра — и постараемся отметить лишь то, что какими либо новыми чертами обрисовывает или репертуар или сценическое воплощение или зрителей — публику. Так в сезоне 1913/14 года поставлены «Насильники» — Ал. Толстого, «Две правды» — Шмидта, «Проигранная ставка» — Алтатьина, «Порыв» — Кистмекера, «Тень» — Тимковского, «Огненное кольцо» — Полякова (вместе с пьесой «Во имя старой морали»), «Змейка» — Рышкова, Трилогия «Отечественной войны» («Завоеватель», «Каменный остров», «Неприятель»)—Мамонтова, «Торговый дом» — Сургучева, «Принцесса Сильвия» — фон Арним. Вскользь упомянув об участии М. Н. Ермоловой в пьесе Тимковского, Садовской в Трилогии, о большом успехе прекрасного исполнения пьесы Рышкова, о пятидесятипятиминутном диалоге Ленина и Яблочкиной в «Порыве» диалоге, который воспринимался зрителями с напряженным вниманием, остановимся несколько на «Насильниках», пьесе яркой и красочной, своеобразной по замыслу, написанной — тогда еще молодым драматургом — образным, колоритным языком («яркая речь, слушать которую наслаждение»). Спектакль прекрасно разыгранный, в котором и Садовская, и Яковлев, и Пашенная, и Лебедев, и Климов, и другие исполнители, правда, несколько сгущали краски, но дали весьма и весьма четкие образы и типичные и индивидуально ценные, и тем не менее премьера была встречена весьма демонстративным шиканьем публики. Зритель данного театра не воспринял «хаотически рвущегося действия, непривычной живости, активной подвижности героев пьес» («Маски»), не понял свежей оригинальной талантливости автора. Остановимся и на постановке «Огненного кольца», сделанной приглашенным со стороны режиссером Комиссаржевским «так, что зритель должен был видеть только череду душевных отражений и мук в тех кусках жизни, нарочно кусках, которые взял автор для изображения этого страшного неведомого кольца, которое, сжигая, теснит людей в свои недра, как рок, как безисходность». Мы позволили себе привести эту цитату потому, что она принадлежит соратнику и единомышленнику постановщика Вас. Сахновскому, который должен был знать или угадать замысел режиссера. Существенным для нас в данном спектакле является то, что яркая индивидуальность и Лешковской и Южина нисколько не были стеснены режиссерским замыслом и оба дали «углубленную психологическую драму»; прибавим лишь от себя, нарочитые «куски», в которых была показана сцена, низкий портал ее, в одном отношении все-таки подчеркнули, что режиссер не вполне облегчил задачу актера: широкий жест Южина (и тональный и мимический)

был слишком придавлен и притушен, и фраза, пронесшаяся среди зрителей премьеры — «лев пустыни, посаженный в клетку» — вспоминается, как справедливый укор постановщику.

Нельзя не упомянуть об одном инцинденте, имевшем место в этот сезон. В день Щепкинского юбилея должен был итти Мольеровский «Лекарь по неволе» в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского (последний несколько раз ее разъяснял и описывал в печати) в прекрасных декорациях Браиловского. Постановка была задумана и выполнена превосходно. Спектакль, однако, после генеральной репетиции был снят управляющим труппой А. И. Южиным с юбилейной афиши (заменен «Школой мужей») и был дан в один из последующих дней. Мотивы, отмеченные печатью, состояли в том, что постановка «не подходит к традициям Щепкина и представляет собой не взгляд в прошлое Малого театра, а, может быть, в его будущее». Театральные журналы подчеркнули «виновность» руководителей театра, напечатав: «Директор императорских театров, присутствовавший на спектакле апплодировал, остался постановкой доволен и благодарил Комиссаржевского». Весь этот эпизод весьма характерен: спектакль был снят из-за сильного волнения как отдельных членов труппы, так и всех почти участников «Лекаря», которые увидели во вторжении в театр самостоятельного художника-режиссера нарушение основной традиции Щепкина, отводившего главное место в театре актеру; несомненно, при всей художественной ценности подобного эксперимента, ему не должно было быть места в театре актера. Характерен он еще и потому, что показывает ту внутреннюю борьбу, какую приходилось Управляющему труппой вести с высшим начальством, по целому ряду вопросов придерживавшимся иных взглядов и не понимавшим задачи данного театра.

Были в сезоне и возобновления: «Правда хорошо, а счастье лучше», поставленная театрально-условно и разыгранная великолепно О. О. Садовской, О. А. Правдиным, М. Н. Падариным, Н. К. Яковлевым, В. А. Сашиным, Александровским и др.; и «Василиса Мелентьева», данная 4 февраля в 25-летний юбилей служения на Малой сцене А. А. Яблочкиной. Кроме самой бенефициантки, давшей детально отделанный, психологически-правильный и волнующий образ Василисы, в данной постановке был значителен и ярок образ Грозного, имевший двух интерпретаторов - Южина и Айдарова, по разному подошедших к роли, разное в ней выявивших, но по своему одинаково ценных.

Наступает война — театр дает ряд постановок, затрагивающих соответствующие мотивы. Отсутствие хоть сколько-нибудь не то что художественных,

а хотя бы литературных пьес, написанных современниками на темы войны, заставляет вспомнить пьесы старого репертуара. Сезон 1914/15 года и открывается пьесой «Ветеран и новобранец», которая идет с отдельными действиями хроники Островского «Козьма Минин». Возобновляется «Граф-де-Ризоор» — Сарду и «Старый закал» — Сумбатова. Последнее возобновление из-за чрезвычайно удачного распределения ролей, благодаря участию лучших сил труппы привлекает внимание публики, делает сравнительно высокие сборы и проходит в сезоне 32 раза. Вообще же данный сезон катастрофически понижает по сравнению с предшествующими сезонами сборы и мы редко-редко даже на премьерах имеем аншлаг.

Отдав дань пьесам, так или иначе отражающим «военные интересы», поставив несколько спектаклей в пользу организаций, помогавшим больным и раненым воинам (ставился акт из «Измены» Сумбатова, «Неприятель» Мамонтова и «Соломенная шляпка», где ряд исполнителей, среди которых на первом месте вспоминается Фадинар-Яковлев, показали свое мастерство и легкость в воспроизведении старинного французского водевиля), театр попрежнему шел по двум дорогам. Путь возобновления пьес основного репертуара дал спектакли «Свои собаки грызутся чужая не приставай», «Зачем пойдешь, то и найдешь» (где Садовская, Турчанинова и Яковлев еще раз показали, что для актеров Малого театра близок, понятен и дорог Островский), «Трудовой хлеб», и «Макбет» — Шекспира с новыми декорациями художника Коровина с поучительным, продуманным и интересным Макбетом-Южиным.

Путь отражавший современный репертуар не дал хоть сколько-нибудь значительных пьес. Правда, «Светочи» Батайля заинтересовывали и темой и сценическими образами, воплощенными Ермоловой и Южиным; правда «Добродетель и добродетель» Соутро показала еще раз, каким своеобразным и ярким, несмотря на свою мягкость, дарованием обладает Климов. «Треугольник», одноактная пьеса того же автора, с некоторым запозданием попавшая на сцену данного театра еще раз дала возможность получить радость от таланта Лешковской — и все-таки постановки переводных пьес не внесли ничего существенного в жизнь театра. Наконец, русские драматурги были представлены в лице Рышкова («Первые шаги» — здесь новую грань своего дарования выявила Пашенная), Тардова («Дом»), Павловского («Красная звезда») и, наконец, Григорьева-Истомина с его пьесой «Сестры Кедровы», которой суждено было, благодаря жизненности и художественной правдивости буквально всех исполнителей, пройти через годы революции и сохраниться в репертуаре театра до наших дней.



«Ревизор» — Н. В. Гоголя 5-е действие

1924

В данном сезоне, когда чуть ли не в каждой семье ощущались все великие несчастья войны, когда зрителю бывало не до театра горе причиняемое войной ощущалось и актерами, которые не могли спокойно и радостно творить. В данном сезоне царила несомненная растерянность в зрительном зале и она не могла не отражаться на сцене. Наконец, в данном сезоне Малый театр, как впрочем и каждый театр, растерял своего постоянного зрителя, что также не могло не отразиться на работе театра. В отношении посещаемости удачнее был следующий сезон: массой хлынувшие в Москву «беженцы», приехавшие с фронта отпускные, раненые и выздоравливающие нуждались в театре, как в здоровом развлечении и как в эстетическом отдыхе. Возобновления основного репертуара дают постановки: «Воеводы», где был весьма ярким ряд исполнителей — и Садовский, и Остужев и Яковлев и Александровский (актер, принятый несколькими сезонами раньше и уже неоднократно обращавший на себя внимание прессы и публики); «На бойком месте», где прекрасен Миловидов-Садовский и с черноземной силой и большой женской прелестью играет Пашенная; «Чародейка» Шпажинского, где темперамент Пашенной, величие и благородство княгини, которую играет Яблочкина, яркие фигуры Сашина, Яковлева, Правдина, горячий и красивый княжич Остужев — вызвали одобрение прессы. К 35-летию служения на Малой сцене О. О. Садовской возобновляют комедию «Старый друг лучше новых двух», еще раз подтверждающую как уменье Малого театра воспроизводить Островского, так и любовь москвичей к Ольге Осиповне (среди оваций, подношений и адресов, особенное внимание привлекло приветствие Художественного театра, в котором подчеркивалось, что Садовская была «учителем» для актеров этого театра. Встретим мы среди возобновленных пьес в связи с 35-летним юбилеем Невежина и старинную мелодраму «Вторая молодость», имевшую успех у зрителей, главным образом, благодаря темпераменту Остужева. Проходят малозамеченными «Самоуправцы» Писемского и «Беглянка» Никара, несмотря на очень ценный образ, создаваемый в последней пьесе Лешковской. Отметим пьесу Брамсона «Счастье», спектакль, «контрастно столкнувший две культуры, академическую, со всеми ее минусами и огромнейшим плюсом» («той театральности, которая оторвала вас от жизни и захватила» в исполнении Южина) «и новейшую, модернизированную, с одними минусами, с ее экранностью, с ее внешним рисунком мелких форм, пустых, плоских и серых, как будни») «культура внетрагического театра в лице Жихаревой»,—с 1/I 1916 г. вступившей в труппу Малого театра). Для полноты обзора укажем «Работницу» Найденова, пьесу,

лишенную действия, почему не спасла ее теплая игра Садовского, мягкая и характерная — Климова и яркая — Лебедева (одновременно давали одноактную пьесу «Розалинда», прекрасно разыгранную Смирновой и Максимовым) и «Шарманку сатаны» — Тэффи, где три женских образа четко



В. О. Массалитинова

запомнились (Садовская 2-я — провинциальная дамочка, Массалитинова — пожилая дама и Рыжова — экономка) и где центральные роли были, по отзывам прессы, неудачно распределены. Наконец, остановимся на исключительном по концертности исполнения пьесы Скриба «Стакан воды», где Ермолова вскрыла запас громадного юмора, Южин и Лешковская дали дуэты полные фейерверка и блеска; «неподражаемый ансамбль» — так

отметила пресса данный спектакль; и публика оценила постановку — тридцать три раза прошла пьеса в сезоне и каждый раз с аншлагом.

Следующий сезон 1916/17 года начался с тяжкой утраты, понесенной Малым театром: 8 сентября скончался К. Н. Рыбаков. Он создал ряд очень ценных образов в пьесах текущего репертуара, Островского, Шекспира. Его Звездинцев, Городничий и Фамусов не только типически яркие фигуры, но и индивидуальные образы, сделанные мягко, убежденно и убедительно. Серьезность его отношения к театру, строгость к себе и любовь к каждой играемой роли отличали его. Сохраняя всегда, во всех ролях присущий ему голос и мелодию речи, по которой его всегда можно было признавать, Рыбаков умел перевоплощаться в различные образы, индивидуализируя жесты главным образом рук, которые у него были чрезвычайно выразительны. Его смерть оставила в театре брешь, которую трудно заполнить: слишком разносторонним было его дарование.

Основной репертуар этого сезона обогатился несколькими пьесами, прочно вошедшими в репертуар. Здесь возобновление комедии «Волки и овцы», спектакль, который хоть и заставлял вспоминать прежних исполнителей Глафиру — Лешковскую, Мурзавецкого — М. П. Садовского, Лыняева — Ленского и Падарина, не говоря уже о более далеких Федотовой и Медведевой, но тем не менее вызвал одобрение. Дань полного признания самостоятельной творческой ценности образов, данных Шухминой, Яковлевым, Климовым с прекрасным исполнением всех ролей, не говоря об О. О. Садовской и О. А. Правдине (причем впервые приобрела значение пара Купавиной-Найденовой и Беркутова-Садовского) сопровождала все отзывы прессы. Интересен был «Венецианский купец», где среди многих, весьма ярко сыгранных образов особенно ценными были два совершенно различных и при своей разноценности равноценных образа, какие были даны Южиным и Правдиным в центральной роли трагедии. Из иностранных драматургов в репертуар был включен Ибсен («Гедда Габлер» с Жихаревой) и из отечественных (в порядке постановок) миниатюрка-пустячек Григорьева-Истомина «Семья Пучковых и собака» (с трогательным и смешным Пучковым-Лебедевым); «Благодать» Урванцова (прошедшая и с кассовым и с внешним успехом 32 раза в сезоне: игра Лешковской, Климова, Садовского и др. сделала для зрителей интересной малозначительную по существу пьесу); «Светлый путь» Разумовского, где сила громадного подъема Ермоловой совершенно потрясла видевших ее (правда, не каждый спектакль давал одинаковое напряжение)—«это размах огромной силы, такой простой, ясный, убедительный, как все гениальное».

Не останавливаясь на «Ракете» Ал. Толстого и «Романтиках» Мережковского, отметим успех «Ночного тумана» Сумбатова, до сих пор сохранившейся в репертуаре театра пьесы прошедшей в общей сложности больше ста раз. Подводя итог этому сезону, укажем, что несмотря на тяжесть окружающей жизни, голод, холод и отсутствие света, а может быть именно благодаря этому, зрительный зал Малого театра сильно наполнялся, объявленные вечерние и утренние абонементы все разошлись, и сборы данного сезона приближались к сборам удачных сезонов...

Мы упомянули чуть ли не каждую постановку театра и попытались выделить на основании отзывов прессы и личных впечатлений все то значительное, что давала каждая новая или возобновленная пьеса. Оглядывая пройденный путь, можно подвести некоторые итоги, и их мы распределим по трем основным элементам театра, остановившись на драматическом произведении, на сценическом воплощении и на воспринимающих и то и другое зрителях.

Наибольшее число упреков и нареканий делалось критикой за недостаточную художественно-литературную ценность тех пьес, которые принадлежат современным драматургам. Что касается первого упрека, то на него А. И. Сумбатов в своей программной речи, сказанной труппе при его вступлении в должность управляющего, ответил следующими словами: «Мы — не частный театр, культивирующий то или другое направление. Всем талантливым писателям всех литературных направлений, кроме пошлых, мы обязаны открыть нашу сцену. Мы не можем быть даже специально театром трагедии, театром драмы или театром комедии. Все формы драматической литературы должны находить воплощение на нашей сцене. Такова традиция нашего театра, таковы традиции всех государственных театров Европы». И этот принципиальный взгляд нашел себе отражение за весь рассмотренный период сумбатовского управления. Второй упрек в недостаточно строгом отборе пьес со стороны художественной и литературной является гораздо более существенным. Правда, и здесь могут быть указаны соображения в той или иной мере уменьшающие эти упреки, тем не менее в значительной степени справедливость их остается в силе. Не говоря о «кассовых» мотивах, не касаясь и того, что пьесы вроде «Истории одного брака», «Сестры Кедровы», пьесы Рышкова и т. д. прекрасно расходились и их умели играть актеры Малой сцены, не забудем того обстоятельства, что ряд пьес был недопущен в стены этого тетра царской цензурой. Припомним и то, что из писателей драматургов не был воплощен лишь тот, кто по характеру своего направления был чужд

реалистическим тенденциям Малого театра (вроде, напр., Метерлинка). Перебирая репертуар всех театров за рассмотренные годы, мы не сможем указать каких-либо значительных пьес упущенных Малым театром [1].

Вспоминаются некоторые пьесы их может быть и хотелось видеть включенными в репертуар Малого театра, — но наличный состав его актерских сил не давал возможности их осуществить. Внимательно следя за всеми драматическими произведениями, может быть можно пожалеть лишь о том, что не были поставлены в Малом театре одна две драмы, нашедшие себе воплощение на сцене в других театрах Москвы: здесь прежде всего вспоминается «Живой труп» Л. Толстого; обширная переписка, хранящаяся в театре, ясно показывает, что были приняты управляющим труппой все возможные меры для постановки этой пьесы на Малой сцене и, если она не была здесь воплощена, вина лежит не на Малом театре. Можно, наконец, указать, что русская драматургия вообще в качественном отношении стояла не высоко и все-таки ряд пьес не должен был увидеть света рампы Малого театра. В обозрении каждого сезона мы отмечали все репертуарные ошибки, не будем их сейчас повторять. Приведем лишь слова Южина, сказанные им, когда он, назначенный комиссаром государственных театров, покидал пост управляющего труппой Малого театра: В эти каторжные восемь лет мне стоило бы только забыть об интересах актера и меня в десять раз меньше бранили бы за репертуар... при всех бесчисленных моих промахах в этой области, общество вернулось в театр, им почти покинутый...»

Здесь с нашей точки зрения кроется основной и главный недостаток сейчас рассматриваемого периода. Стремление дать всем актерам театра соответствующую работу заставило Южина нарушить свою программу: он сам в своей речи в 1909 году указал: «ежегодно невозможно ставить по 14 новых пьес... больше 8 постановок нормально делать нельзя и тем не менее каждый сезон производилась такая «ненормальность»... Зато в Малом театре почти не было актера, творческие силы которого не были бы широко использованы — тогда, как в театре режиссера мы зачастую видим многих и многих актеров, показанных лишь в одной-двух ролях За все восемь сезонов было дано сто три капитальных постановки, так что на каждый сезон в среднем приходилось 12—13 новых и возобновленных постановок. Стати-

[1] Ведь не «Вера Мирцева», не «Ревность» Арцыбашева — две пользовавшихся наибольшим успехом в данный период пьесы — могут казаться такими произведениями. Или если выбирать из пьес Л. Н. Андреева, то, конечно, «Профессор Сторицын» значительнее чем «Тот кто получает пощечины» («Анфиса» и «Анатема» были запрещены «императорскому театру») или «Насильники» и «Ракета» Ал. Толстого конечно не менее ценны, чем «Нечистая сила» и «Выстрел» и т. д., и т. д.

стика цифр за расмотренный период весьма любопытна: так перевес был на репертуаре текущем, составлявшем 72 постановки (из них иностранных пьес 24 и оригинальных 48) и 31 пьеса основного репертуара. В числе переводных пьес текущего репертуара могут вызывать сомнения с точки



В. О. Массалитинова Простакова
«Недоросль» — Фон-Визина

зрения художественной свежести или литературной ценности лишь три-четыре, но зато пьесы отечественных драматургов, количественно представленные весьма широко, и качественно грешил во многих отношениях. Бесспорно заслуживающими включения в репертуар являются лишь девять-

десять; ряд пьес (Александрова, Гнедича, Рышкова, Григорьева-Истомина и др.) вполне оправданы их прекрасным исполнением, ряд же пьес вряд ли заслуживал того, чтобы на них тратить силы артистического персонала и не даром выдержали они более десяти-двенадцати спектаклей; и наконец, некоторые пьесы несомненно являлись «репертуарной ошибкой» (таковы, напр., «Клеймо», «Большие и маленькие», «Поле брани» и при большой строгости могут быть названы и некоторые другие). Нельзя не отметить, что, кроме этих «ошибок» каждая пьеса, поставленная в театре, давая актерам материал для создания образов на основе их жизненного и сценического опыта, уяснила ряд явлений жизни и в каждой пьесе, даже если ее тенденции устарели («Идеи г-жи Обрэ», «Работница», «Самоуправцы» ...), даже если она недостаточна сценична, («Роман тети Ани», «Побежденный Рим», «Романтики...») или малозначительна по своим литературным и художественным достоинствам («Принцесса Сильвия» «Добродетель и добродетель», «Проигранная ставка», «Первые шаги», «Светлая личность», «Шарманка сатаны», напр.,) не только не было антиморального или антиобщественного момента, но всегда их содержание было полно идеями истины, добра и справедливости.

При разборе репертуара необходимо подчеркнуть, что, несмотря на то, что главная часть публики, от которой зависели сборы, мало интересовалась произведениями основного репертуара, руководитель театра из года в год обогащал его пьесами как русских, так и европейских классиков, настойчиво ведя—в этой части репертуара—публику за собой, приучая ее шаг за шагом к восприятию мировой драмы. Для этой цели классические произведения обставлялись лучшими силами театра, с одной стороны, давались, несмотря на сравнительно меньшие сборы, с другой, и, наконец, включались в число пьес абонементов. «Ревизор», «Горе от ума», «Плоды просвещения», «Женитьба Фигаро», «Мария Стюарт», 16 пьес Островского, 4 — Шекспира, 4—Мольера, 3—Ибсена были заново поставлены или возобновлены, и значительная доля их, из года в год повторяемая, прочно взошла в репертуар театра.

Подводя итоги данного периода не будет лишним привести еще некоторые статистические цифры.

Так, сумма сборов до войны выражалась в следующей таблице:

Сезон 1909 — 10 г.	246.600 р.	При аншлаге:		Годы войны:	
» 1910 — 11 »	267.300 »			Сезон 1914 — 15 . . .	192.500 р.
» 1911 — 12 »	256.200 »	вечерн.	1560 р.	» 1915 — 16 . . .	285.600 »
» 1912 — 13 »	291.200 »	утренн.	500 »	» 1916 — 17 . . .	291.200 »
» 1913 — 14 » . . .	271.300 »			При аншлаге в . . .	1.900 »

Всего было дано за восемь сезонов 1923 спектакля, т.-е. в среднем в сезон 240 спектаклей (из них в среднем вечерних 210 спектаклей и утренних—30), таким образом, на круг каждый спектакль давал 74% полного сбора, тогда как средний сбор предшествующего десятилетия давал 63% полного сбора, а последних пяти лет — 53% [1].

В смысле сценического оформления, разбираемый период дал чрезвычайно много. Оставаясь верным основному взгляду на театр, как на место, в котором главным и единственным творцом является актер, создающий в театре свое самостоятельное произведение, путем коллективного творчества, происходящего от взаимовлияния как творческих индивидуальностей между собой, так и творящих и воспринимающих, Малый театр, как учреждение, которое впитывает в себя все достижения современности без крайностей, увлечений и ошибок, делаемых в других театрах, должен был обратить внимание на работу режиссера—на постановку. Для этой цели делались попытки, давшие заслуживающие всяческого внимания результаты, с привлечением режиссеров, стремившихся создавать из постановки свое собственное самостоятельное произведение — произведение искусства театрального, пользуясь актерским материалом лишь как средством для достижения своих целей. Здесь были и крайности («Лекарь по неволе» — Ф. Ф. Комиссаржевского), при которых театр актера — театр коллективного творчества — переставал быть таковым и становился театром режиссера — театром единоличного творчества, но были и значительные достижения, в которых режиссер, объединяя в единое цельное все творческие силы театра, создавал такие зрительные (декорационные и мизансценные) условия для актеров, которые помогали выявлению актерских индивидуальностей. Не только пришедшие со стороны режиссеры создавали такие постановки (Попов, напр., — «Много шуму из ничего», «Доходное место», или Комиссаржевский — «Огненное кольцо», или Лепковский — «Горе от ума»), но и исконные работники театра, ставившие пьесы умело создавали единое, цельное и нераздельное из всех разноценных и разнообразных художественных сил театра (вспоминая лишь пьесы основного репертуара, назовем «Плоды просвещения», «Бедную невесту», «Дмитрия Самозванца», «Шейлока» и ряд возобновлений Островского, принадлежавшие С. В. Айда-

[1] Указанная справка, как и многие фактические данные, приводимые в наших очерках, могли быть восстановлены лишь благодаря готовности, с которой все работники театра приходили мне на помощь разысканием нужных материалов. Принося большую благодарность всем лицам, снабдившим меня необходимыми данными, с особенной признательностью отмечаю Управляющего делами дирекции Н. А. Василевского, много раз облегчавшего работу своим опытом, знанием и педантичной точностью в подборе документов, освещавших тот или иной вопрос.

рову И. С. Платонову и Н. К. Яковлеву). При этом необходимо отметить, что в отличие от театра натуралистического, вся декоративная и зрительная сторона продуманная, зрительно разнообразная и исторически верная, никогда не доминировала в спектакле, подавляя актера или бросаясь в глаза своей самостоятельной художественной ценностью — это во-первых, и, во-вторых, роль толпы, все массовые сцены также получили за этот период соответствующую разработку, нужную, однако, лишь в качестве фона спектакля, а не имеющую доминирующего значения. Кроме того, режиссура театра не ставила себе задачей выдвинуть какие-либо чисто постановочные проблемы и дать им соответствующее решение, а заботилась лишь — и в этом ее громадная заслуга — о максимальном выявлении творческих способностей актерского персонала труппы («Стакан воды»). Поэтому, как правило, мизансцена давалась не как незыблемая основа спектакля, (благодаря чему, напр., в постановках Художественного театра кто бы ни играл какую-либо роль, все движения его по сцене лишь в мелочах отличались от дублирующего ему исполнителя), а как основная канва, по которой в зависимости от своеобразия психофизической стороны каждого исполнителя он сам вышивал самостоятельный узор движений, иногда разительно отличавшийся от мизансцены другого исполнителя (вспоминаются, напр., два Шейлока-Южин и Правдин, два Цезаря-Бравич и Айдаров, Горев и Южин в «Идеальном Муже», три Катерины-Пашенная, Найденова, Рощина-Инсарова, и т. д., и т. д.). Та же индивидуализация внешнего образа в зависимости от исполнителя наблюдалась не только в гриме, но и в костюме (Чацкий-Ленин и Садовский, все исполнительницы одной и той же роли в репертуаре текущем и т. д., и т. д.). Наконец, вспомним, что в нашем беглом обзоре отдельных постановок нам неоднократно приходилось отмечать исключительность отдельных фигур в смысле внешнего перевоплощения, чего в период предшествующий мы в такой значительной степени не могли наблюдать, но, главное, теперь буквально каждый исполнитель, даже отдельного эпизода, небольшого выхода и даже толпы, на эту сторону творчества обратил соответствующее внимание.

Но был в области режиссуры за данный период один недостаток и недостаток весьма существенный: неправильность «в разверстке художественной работы между силами труппы, большой, богатой дарованиями, но остающейся недостаточно использованной» (почти из года в год отмечает обозреватель). Соглашаясь с высказанным мнением в части касающейся разверстки не только главных ролей о чем мы говорили обозревая сезоны), но и ролей



Заслуженный артист

М. П. САДОВСКИЙ

второго плана, внимательно присматриваясь к жизни театра из зрительного зала, мы можем уяснить себе причину этой существенной на наш взгляд ошибки: как раз желанием использовать все силы труппы, а не только ее наиболее талантливых и ярких представителей и можно объяснить часто не-



М. Ф. Ленин

удачное распределение ролей. Другим существенным минусом рассматриваемого периода является система дублерства: невозможность дать по соображениям художественным спектакль целиком второго состава, заставляла перемешивать эти составы на каждом спектакле, благодаря чему могли происходить, и, как говорит обозреватель и как подсказывает мне память, происходили случаи, когда партнеры в пьесе оказывались недостаточно сепе-

тованными. Эта система вносила и другое: даже при многократном посещении одной и той же пьесы можно было не иметь случая увидеть на сцене всех исполнителей обоих составов.

Если обратить внимание на сторону актерского творчества, то здесь если и не бросится в глаза поступательное движение и на первый взгляд все может показаться прежним, неизменившимся, то при внимательном рассмотрении с несомненностью может быть кое-что, и весьма существенное, отмечено. Не говоря о том, что впервые были осознаны и практически выявлены требования, предъявляемые актерами данного театра к себе, появилось разграничение манеры игры не только для каждого вида драматических произведений, но и для каждого автора, писавшего в области данного вида. Шекспир и Шиллер, Мольер и Гоголь, Грибоедов и Островский в сценической интерпретации получили свой характер, свой тон — свой метод воспроизведения. Хуже обстояло с произведениями современных драматургов, для которых зачастую применялись методы игры столь знакомые, уже выработанные и утвердившиеся на интерпретации Островского, при чем для некоторых авторов так и не было найдено соответствующей формы воспроизведения (напр., для Ибсена).

Далее, для постоянного зрителя театра совершенно очевидным становился один знаменательный факт: как бы крупен, ярок и талантлив ни был актер, он может слиться в общем тоне с актерами данного театра лишь путем длительного внутреннего общения, иначе и по говору и по жесту — мимике, и по интонациям, и по подходу к роли он будет вносить значительный диссонанс в спектакль, хотя сам по себе образ, им создаваемый, и будет значительным, ярким и ценным. По разным причинам, но именно из-за указанной особенности театра, такие видные сценические дарования как, напр., Бравич, Жихарева, Блюменталь-Тамарин, несмотря на весьма благоприятные условия для развития их творчества, не нашли способов для постепенного слияния с ансамблем театра и, являясь чуткими художниками, сами поняли хотя и разномерно, но несомненно диссонирующий характер своей игры. Целая группа актеров, принятая в данный период театра со стороны — чего раньше почти совсем не наблюдалось (чуть не единственная возможность попасть на сцену Малого театра шла через драматическое училище при театре) — входя постепенно в манеру, общий тон и методы игры данного театра, акклиматизировалась в нем и выделила ряд актеров, стоящих в первых рядах главного ансамбля Малого театра: среди таких приобретений с особенной яркостью встают три имени, о которых, не зная, вряд ли подумаешь,

что они часть и, может быть, значительную, своей сценической карьеры провели не на подмостках Малой сцены — Смирнова, Шухмина и Климов, и поныне творящие в театре, именно этому периоду обязаны своим вступлением в него. Этот же период выдвинул в первые ряды вступивших в театр прямо со школьной скамьи (среди ряда лиц вспоминаются Пашенная, Найденова), дал возможность вполне оценить ранее меньше заметных актеров (Красовский, Лебедев, Васенин и др.) и утвердил значение тех деятелей данного театра, которые ранее обратили на себя внимание как на сцене Малого театра, так и в его филиале: это все те и ныне здравствующие актеры театра (и сошедшие со сцены жизни — Парамонов, Падарин напр. Знает разбираемый период и такие имена, которые, придя в театр со стороны, вполне слились с ним, дали ряд весьма ценных произведений своего искусства, но не были удержаны в нем или сами не остались (Рощина-Инсарова, Лепковский, Максимов и др.). Во всяком случае, десятилетний период выработал вновь основной кадр театра и слил его в нужную ему гармонию; при этом каждый из составляющих этот кадр представлял из себя законченного сценического художника, с развитой творческой индивидуальностью, с вполне определившейся физиономией, и его творчество, в зависимости от степени его дарования, всегда было в разной мере ценным, но всегда самостоятельным и индивидуальным, и вместе с тем слитым с общим тоном данного театра, тоном, отличающим его от всех остальных театров России и дающим ему своеобразную окраску, из мировых театров отличающую Comédie Française.

Если мы всмотримся в манеру игры отдельных актеров, то мы в разбираемый период должны отметить еще одно существенное обстоятельство, весьма заметное у наиболее крупных хранителей традиций театра, в той или иной степени выступающее у всех его работников. При сочности, яркости красок, накладываемых на известный образ, он, в отличие от обычных образов предшествующей эпохи, соединял в себе черты типические с чертами характерными, наконец, с чертами индивидуальными. Предшествующее поколение актеров, дожившее до нашего периода, чаще всего умело выпукло и сочно подчеркивать черты типические, благодаря чему образ, необычайно запоминавшийся, в значительной мере повторялся в ролях, изображающих тот же тип. Театр Художественный как раз в это время, в противовес указанному, мастерски сумел выявить индивидуальные черты каждой роли; стремясь к жизненной правде. Художественный театр невольно должен был обратить внимание на единичное, случайное, частное вместо массового, по-

стоянного, общего. Театры к этому времени возникшие и руководимые крупными театральными деятелями, подчеркнули необходимость характерных моментов в игре. В Малом театре мы за это время видели целый ряд образов, сочетавших типические, характерные и индивидуальные черты, понятно, не только внешние, но и внутренние—психические. Правда, это имело место и раньше, и, напр., Ленский, Южин, Рыбаков, Правдин в ряде ролей умели выявить указанную особенность, но любопытно сравнить один и тот же образ, повторенный актером дважды в спектакле, относившемся к предшествующему периоду и в спектакле данного периода: мы заметим как раз указанную разницу. Так, напр., Правдин в «Василии Шуйском» при последней постановке к типическим чертам, им ранее выдвинутым в роли, присоединил значительное количество черт характерных, оказавшихся и в гриме, костюме, походке, и в тонировке, мелодии и интонациях речи, прибавил и черты индивидуальные. То же мы видим и у Звездинцева-Рыбакова: казалось, образ окончательно высечен, и к нему не может быть добавлено ничего, а последняя постановка показала значительно большую филигранность отделки, с присоединением к типическим чертам московского барина черт характерных для безвольного человека и черт индивидуальных, свойственных лишь одному Звездинцеву — мягкая бархатистость голоса, потирание рук и как бы плывущая походка. Не называя имен, считаем нужным оговорить, что многие, даже занимающие в театре первое положение, актеры совершали зачастую художественную ошибку: подменяли индивидуальные черты, свойственные воссоздаваемому образу, чертами им самим, их личности присущими. Другим несомненным минусом творчества актеров менее требовательных к себе была, как результат стремления к яркости, сгущенность красок, переходившая в шарж. Наконец, — и это самое существенное — необходимость иметь дело с произведениями далеко не первоклассными не могла не повлиять на художественное развитие тех актеров, которые должны были интерпретировать роли в пьесах малозначительных. Говоря о данном периоде нельзя не указать, что труппа, пережившая столько тяжелых утрат с начала века (кроме нами отмеченных в первые годы двадцатого века умерли Н. И. Музиль, А. К. Ильинский, Феоктистов, сошли со сцены Греков, Федотова, Рыкалова и многие другие) вновь выработали свое ядро, которое мы и видим на сцене театра в следующий период.

Переходя к последнему элементу театра — к его публике — приходится ограничиться лишь несколькими соображениями. Старый московский театрал по принципу ходивший только в Малый театр, знавший всю закулисную его

жизнь и принимавший активное участие в той горячей борьбе, какую несет в себе всякий театр (состязание дарований на сцене между собой, борьба творца со своим материалом, борьба за успех, за роль, и т. д. и т. д.) по-



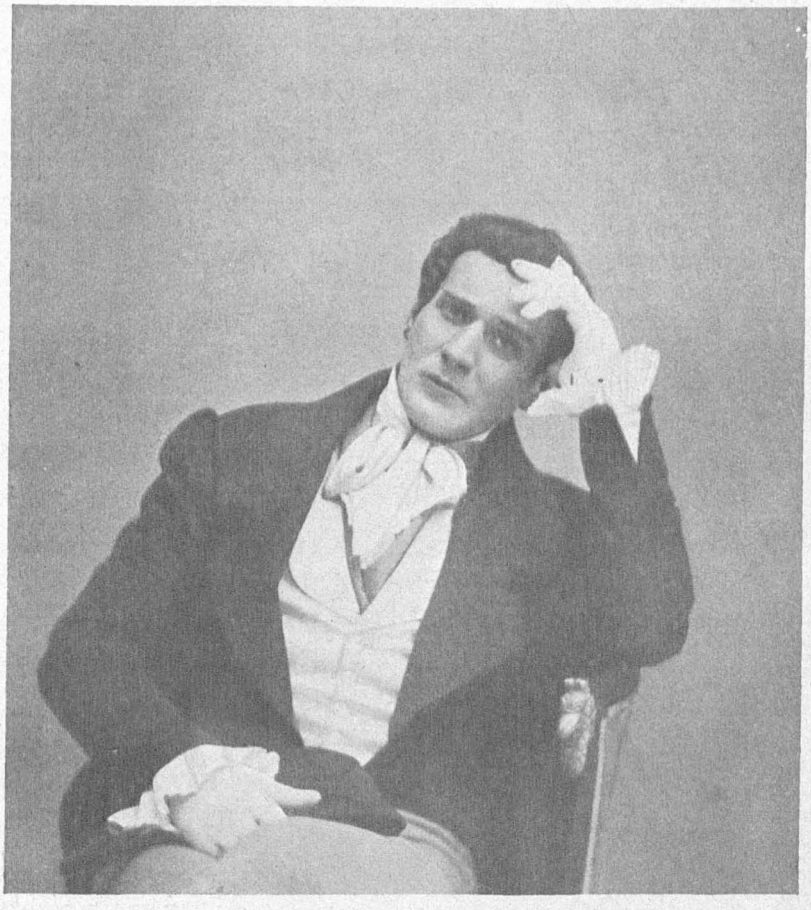
М. Ф. Лепин граф Лейстер
«Мария Стюарт» — Шиллера

падается в театре лишь в небольшом числе. Шумная и чуткая молодежь наполняющая галерку, живо реагирующая на все происходящее на сцене по прежнему наперебой стремится в театр, попрежнему в каждом антракте обсуждает пьесу, постановку, игру, попрежнему встречает у дверей артистического подъезда Ермолову, Садовскую, Южина, Рыбакова и Правдина, но этой

молодежи количественно немного: слишком мало мест в театре может она из-за высоких цен занимать; но эта молодежь не вся слепо поклоняется Малому театру: здесь и сторонники театра Художественного, театра Свободного, театра Камерного — они пришли покритиковать, посравнить, перевести в свою веру остальных: они не отдадутся порыву непосредственного чувства, в них сильна способность к анализу, у них есть определенный свой взгляд на репертуар, искусство актера, на театр. Главная же масса публики, та, которая делает сбор, четко делится на два вида: публика премьер и публика рядового спектакля. Первая состоит из зрителя как бы профессионального, пришедшего в театр по обязанности (все равно, служебной или добровольно на себя взятой) и из зрителя, готового прибегнуть ко всем возможным средствам, чтобы попасть в среду театральной Москвы — этот зритель не имеет своего мнения, своих взглядов, своих вкусов, и мы лишь через день узнаем его отношение к спектаклю, узнаем с необыкновенной точностью, какую газету он читает — узнаем потому, что слово в слово повторит он мнение своей газеты. Любопытно, что провал или успех премьеры в целом ряде случаев не влиял на дальнейшую посещаемость данной постановки, так же как не влиял на нее даже единодушный отрицательный отзыв газет. Второй спектакль, спектакль, на котором присутствовал массовый зритель, упрочивал репутацию постановки (в памяти встает суровый прием премьеры «Прохожих» публикой и прессой и успех последующих спектаклей; тоже с пьесой «Порыв», «Ассамблея» и обратно успех у прессы «Насильников» — прошедших всего 15 раз в сезоне.

Если мы, наконец, вспомним квалифицированного зрителя — критика, то здесь перед нами пройдет три основных категории: 1) те, которые принципиально считают нужным относиться отрицательно ко всякому, даже удачному, начинанию казенного театра во имя ли «общественной идеологии», во имя ли требований «нового искусства», во имя ли определенных заданий, данных им органом, помещающим их статьи; 2) те, которые пишут не о спектакле, а по поводу спектакля, высказывая или свою подлинную эрудицию или обнаруживая свою полную беспринципность и сегодня ругая то, чем вчера восторгались, и наконец 3) те, которые, следуя великому изречению Пушкина («каждого писателя надо судить судом им самим над собой признанным»), были полны любовью к великому прошлому театра, умели угадывать светлое в бореньях его в настоящем и с надеждой смотрели в будущее. Среди имен последней категории нельзя не вспомнить А. А Кизеветтера, Н. В. Давыдова, Н. Е. Эфроса, высказывавших иногда, быть может, и оши-

бочные, субъективные взгляды, но взгляды, показывавшие, что они поняли, полюбили, простили... Но таких зрителей было немного, главная же масса их состояла из толпы, падкой до зрелища, до моды, до скандала. Тратя громадную энергию, чтобы попасть на «Ревность» Арцыбашева, чтобы попасть



М. Ф. Ленин Чацкий

«Горе от Ума» — А. С. Грибоедова

на бенефис или генеральную репетицию, этот зритель искал в театре легкого развлечения, пищи для злословия, для салонной критики. Не только не разбираясь в вопросах театра, но даже не интересуясь ими, этот зритель вряд ли мог оказать влияние — в положительном смысле слова — на сценических творцов, вряд ли и сам мог получить облагораживающее воздействие со сцены. И театр, зависящий от этого зрителя, вынужден был давать по-

становку за постановкой часто таких пьес, которые не должны были иметь место в Малом театре.

Нельзя, наконец, не отметить еще одного обстоятельства: если в конце XIX, в начале XX века в Москве говорилось «побывать на Южине, посмотреть Ермолову, зайти на Музиля, слушать Ленского» и т. д. и т. д., т.-е. ценили в театре отдельного актера или актрису, то за этот период к театру появилось иное отношение. Когда в пьесе в главных ролях дублировали два актера или актрисы одинаково одаренные, хотя и с разным характером дарования, это нисколько не отражалось на сборах: у публики появилось доверие к театру и в случае интереса к пьесе зритель шел в театр, не справляясь с афишей. Была еще категория зрителей, и, может быть, самая ценная: это школьная молодежь, наполнявшая утренники Малого театра разовые и абонементные, и зритель «народного» театра, который за грошевую цену (партер 20 коп.) в Новом театре каждое воскресенье смотрел «стариков» Малого театра и ее «молодежь» на спектаклях, устраивавшихся Попечительством о народной трезвости. Повышенно настроенный зрительный зал чутко реагировал на каждую искреннюю слезу исполнителя, на каждый блеск юмора, пробежавший в его глазах; зрители даже незнакомые между собою спорили в антрактах, и после спектакля, после бесконечных вызовов актеров долго не расходились, продолжая обмениваться мнениями. Из спектакля в спектакль сходясь на одних и тех же местах, встречалась самая разная молодежь — приказчик и гимназист, студент и кондуктор конки или рабочий трамвая, и объединенная любовь к театру начинала ближе понимать друга, ценить и любить. Были у этой публики свои любимые герои, — Нечаева, Турчанинова, Яковлев, — которых с радостью приветствовала она рукоплесканьями и рукоплесканьями провожала чуть ли не каждый их уход со сцены.

Малый театр еще нуждался в таком зрителе — зрителе, который принес бы в творчество актера свое чуткое и любовное восприятие созданного актером, обогатил бы последнего запасом своих нетронутых сил.

Но такой зритель еще не пришел...

В. А. ФИЛИПОВ

МАЛЫЙ ТЕАТР В ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ

Тринадцатого марта 1917 года впервые на афише Малого театра, именуемого с февральской революции Государственным, стоит заголовок: «Весь сбор поступает в распоряжение Московского Совета Рабочих Депутатов»: спектакль сборный — 1) 3-е действие из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», 2) 4-е действие из оригинальной комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», 3) 5-е действие из комедии А. Н. Островского «Доходное место», 4) Апофеоз «Освожденная Россия» (постановка академика К. А. Коровина). Афиша составлена таким образом не только потому, что вся труппа, благодаря сборному характеру представления, может принять участие в этом торжественном спектакле, но и потому, что собрав воедино яркие сцены старой России, сатирически воспроизведенной гениями трех величайших драматургов, театр подчеркнул их могущественное идейное влияние, приведшее к «Освобожденной России».

С этого момента должна начаться и в театре новая жизнь. Начинается громадная работа по «самоопределению» — лозунг модный в дни Временного Правительства. Все работники театра мобилизуют свои силы в различные комитеты, советы, правления театра, собирают общие собрания, собрания Основного Отдела, Вспомогательного Отдела и т. д. и т. д. Производят выборы. Организуются. История управления театра не входит в нашу задачу, тем не менее нельзя и нам не отметить того, что от непосредственного руководительства театром временно отходит А. И. Южин, избранный Комиссаром Московских Государственных театров, причем управление труппой им возлагается на И. С. Платона; затем назначенный Временным Правительством Уполномоченным по Государственному Московскому Малому театру, — на правах его директора, А. И. Южин всю художествено-постановочную работу передает управляющему театром, каковым избирается заслуженный артист О. А. Правдин, который по 1-го августа 1917 г. был избранным председателем Репертуарно-Художественного Комитета для разработки вопросов репертуара и режиссерской части сезона 1917—1918 гг.

Намечается ряд новых постановок: здесь и «Гамлет» и возобновление «Горя от ума» и «Ревизора», здесь и ранее запрещенные для императорской сцены пьесы «Саломея» — Уайльда, «Павел I» — Мережковского и «Декабрист» — Гнедича, здесь и возобновление «Шутников» и «Бешеных денег». В театре создается ряд разнообразных волнений, отказов от ролей и настолько моментами ослабляется дисциплина, что Управляющий театром несколько раз подает общему собранию труппы заявление об уходе, но, получая каждый раз вотум доверия, употребляет героические усилия, чтобы провести намеченный план в жизнь. Необходимость существовать вызывает, в связи с развившимся спросом на отдельные случайные спектакли, частое участие актеров театра в спектаклях на стороне и новый Управляющий театром вынужден издать распоряжение, запрещающее актерам Малого театра принимать приглашения на разовые спектакли. Вполне подготовленный режиссерский план и детально разработанная монтировка «Павла I» так и не увидела света рампы, так как Временное Правительство не считает возможным ассигновать нужную сумму на постановочные расходы столь сложной пьесы, в то время, как частный Московский театр, не испугавшийся предварительных расходов, получает возможность этой постановкой значительно обогатить свою кассу. И другие намеченные постановки по различным причинам не были осуществлены, и в сезоне 1917 — 18 года правда, значительно более коротком — состоялось лишь 93 вечерних спектакля и было поставлено лишь четыре капитальных пьесы: «Шутники» (с добавочной одноактной — «Завтрак у предводителя», «Саломея» (с добавочной — «Флорентинская трагедия»), «Бешеные деньги» и «Декабрист».

Необходимо отметить, что первый же сезон самоуправления театра дал значительный перевес, по сравнению с предшествующими сезонами, пьесам основного репертуара. В самом деле, из общего количества пьес (22), шедших в этом сезоне, классики были представлены Грибоедовым — «Горе от ума», Островским — «Без вины виноватые, «Бешеные деньги», «Воевода», «На бойком месте», «Правда хорошо, а счастье лучше, «Трудовой хлеб», «Таланты и поклонники, «Шутники», Шекспиром — «Венецианский купец», Л. Толстым «Плоды просвещения», т.-е. одиннадцать пьес, что составляет 50% всех пьес, из них девять пьес — накопленный за несколько лет фундамент. Остальные пьесы текущего репертуара составляли: «Стакан воды» — Скриба, «Ночной туман» — Сумбатова, «Цена жизни» — Немировича-Данченко, «Чародейка» — Шпажинского, «Сестры Кедровы» — Истомина, «Благодать» — Урванцова, «Светлый путь» — Разумовского, «Декабрист» — Гнедича и несколько других.

Нельзя не отметить, что со времени Октября не только большая часть дешевых мест (балконы и ложи 1-го и 2-го ярусов) продавалась через Распределительную Комиссию профессиональным органам, которым предоставлялись и три бывшие царские и министерские ложи, но и по собственному почину Малый театр устроил 15 утренников по уменьшенным ценам для школьников, профессиональных организаций и красноармейцев. Что касается художественной жизни театра, то в сезоне 1917—18 г. встает в памяти ансамблевый спектакль «Бешеных денег», где и Южин и Правдин—исполнители прежней постановки, и новая Чеботарева-Яблочкина, Лидия-Гзовская, (в третий раз вернувшаяся в Малый театр)—Васильков-Рыжов и Садовский (в очередь), Глумов-Максимов, дали и сценическую выразительность и художественное мастерство исполнения, которому вполне соответствовала простая, беспретенциозная, но исторически верная и зрительно разнообразная обстановка и декорации; ярко запомнился образ Пашенной в «Шутниках», тогда, как образ Верочки-Леонтович (новой актрисы, с этого сезона принятой в труппу)—вытеснен своеобразной игрой в этой роли Шухминой, сменившей впоследствии Леонтович; Каурова-Рыжова, Лепковский и Садовский во «Флорентинской трагедии» и новый Фамусов-Южин—на нем при разборе новой постановки «Горя от ума» мы несколько остановимся («Саломея» прошла неудачно, а «Декабрист» нам не довелось видеть).



В. Ф. Лебедев

В конце сезона 1917—18 года театр был передан Советской властью Автономному Управлению Государственного Московского Малого театра и одной из первых задач Управления явился пересмотр и сокращение наличного состава труппы, состоявшей из 73 лиц. Сокращено было 21 лицо, некоторые были перечислены во «вспомогательный состав», труппа в отдельных лицах была освежена приглашением новых взамен выбывших и составилась в пятьдесят человек, не считая двух заслуженных артисток Г. Н. Федотовой и Н. А. Никулиной, состоявших в числе почетных членов труппы, и не принимавших непосредственного участия в спектаклях по тяжелой и длительной болезни, постигшей их после 50-ти летней непрерывной службы русскому

искусству. В труппу привлекают новых актеров (Костромской, Соловьев, Валицкая, Гоголева) и нового режиссера А. А. Санина, который сначала привлекается (за выбытием Е. А. Лепковского) на две постановки, а затем с 1 сентября 1919 г. он приглашается на постоянную службу. В этом сезоне управляющим художественной частью был советом назначен П. М. Садовский.

Особое Соединенное заседание основного отдела совета Государственного Московского Малого театра и правления, под председательством А. И. Южина составляет репертуар, который во всех своих основных частях проводится в жизнь в дальнейшие сезоны. Происходит большая чистка репертуара и из прошлого сезона исключаются на сезон 1918—19 года пьесы «Светлый путь», «Благодать» и за выбытием Жихаревой — «Цена жизни». Вновь поставлены: А. Толстого — «Посадник», Мольера — «Скупой» и «Проделки Скапена» Лопе-де-Вега — «Собака садовника», Софокла — «Электра» (в переделке Гофмансталя) и наконец, «Старик» — Горького, впервые получившего возможность дать свое произведение Малому театру. Таким образом, впервые за все существование театра, сезон 1918—19 года по репертуару смело может быть назван образцовым.

Не останавливаясь на каждой из указанных постановок, слишком свежих в памяти зрителей, все же нельзя не отметить двух из них:

1) «Собаку садовника», в которой красочно и ярко воспроизведена художником К. Ф. Юоном Испания воспринятая театрально и сквозь призму творчества народного испанского поэта, прекрасно поставленную Саниным, и весело, бодро, насыщенно, разыгранную всеми исполнителями и давшую возможность во всем блеске развернуть дарование Шухминой, 2) «Посадника» — Толстого, в котором, помимо запомнившегося сильного, героического образа, данного Южиным, впервые на сцене героем пьесы была сделана русская народная масса, и пьеса, казавшаяся и несценичной, и недоделанной, зазвучала вполне созвучно современности. Нельзя не указать, что пьесы, аналогичные «Посаднику» (в следующие сезоны мы найдем несколько таких постановок) могли быть осуществлены только благодаря тому, что в Малом Театре, начиная с 1918 года был «Вспомогательный артистический состав», куда входили молодые артисты, принимавшие участие в массовых сценах в качестве главных элементов толпы. Кроме того, слушатели Высших Театральных Мастерских при театре принимали деятельное участие в работе труппы, аналогичное с участием Вспомогательного состава — это участие с точки зрения руководителей Малого театра имеет огромное значение

в смысле их художественного развития, давая в то же время театру осмысленных и культурных работников.

Рассматриваемый сезон внес в жизнь театра новую струю, имевшую громадное значение, как для деятелей данного театра, так и для театральной жизни районов и окраины. По инициативе О. А. Правдина была в театре организована группа для проведения спектаклей вне Малого театра, но спектаклей не случайных, сборных и не слаженных, а спектаклей всего ансамбля Малого театра, спектаклей, идущих под его флагом. Нарождавшаяся потребность в зрелищах у рабочего, красноармейца и мелкого служащего, была широко использована отдельными предпринимателями, строившими свое благополучие на устройстве спектаклей с небольшим числом участников, которым не надо много платить, которые, не стесняясь, выступят без репетиции. Как раз к этой эпохе относится появление и распространение так называемой «халтуры», т.-е. спектаклей на скорую руку состряпанных безответственными людьми. Нам памятно много таких спектаклей, которыми беззастенчиво потчивали нового зрителя, в течение стольких лет не имевшего ни времени, ни возможности, ни даже права посещать театр. Из многочисленных примеров тех «неурядиц», какие происходили в халтуре, укажем на спектакли, где и Лука и Барон в пьесе Горького исполнялись одним актером, для чего приходилось безжалостно коверкать всю пьесу, вычеркивая сцены, где встречаются эти два персонажа, или на оперный спектакль Бориса Годунова, шедший без... Бориса, и т. д., и т. д. В местах, где зритель уже попадался на подобную удочку, предприниматель ввел новый прием завлечь публику: приглашал актера с именем, но дав ему одну-две неполных репетиции, окружал его на спектакле такими исполнителями, что не могло быть и речи о какой бы то ни было художественности. Видя подобное явление и сознавая все развращающее влияние подобных спектаклей на зрителей всегда близких Малому театру своей непосредственностью и отзывчивостью, руководители Малого театра задумали и блестяще провели в жизнь планомерную организацию районных спектаклей, которые должны были убить, и, действительно, в значительной степени убили подобного рода халтурные спектакли, и то, что в дальнейшем продолжало носить это название, представляло из себя нечто значительно более совершенное...

Малый театр замыслил свои спектакли не только с тем составом исполнителей ролей данной пьесы, который был и в стенах самого театра, но и специально для каждой пьесы делал уменьшенные и более портативные декорации, которые могли бы быть легко применены к каждой сцене. Мало

того, и костюмы и бутафория и весь реквизит брались из Малого театра. Каждый спектакль по замыслу должен был сопровождаться вступительным словом, разъяснявшим значение воспроизводимой пьесы или методов воспроизведения данного театра, или пытавшимся сделать характеристику какого-либо сценического воплотителя. Интересно отметить, что требование вступительных слов, вводящих массу в суть каждого спектакля, получивших потом всеобщее признание, впервые было практически осуществлено на спектаклях Малого театра. Правда, из-за отсутствия соответствующего количества достаточно квалифицированных лекторов, которые могли бы популярно осветить нужную тему, далеко не все спектакли Малого театра в районах сопровождались подобными беседами, но ряд таковых был проведен.

Необходимо отметить, что Малый театр не только переносил в район спектакли, шедшие в его стенах, но и ставил такие, которые специально предназначались для районов: так, были возобновлены «Женитьба» — Гоголя «Старый друг» — Островского, «Ночное» — Стаховича, и «Друг Фриц» — Эркмана-Шатриана, и др.

И О. О. Садовская, и Е. Л. Лешковская, и О. А. Правдин, и А. И. Южин — все принимали участие в этих спектаклях и кажется не было ни одного исполнителя, который, играя в стенах своего театра, не выступал в той же, хотя бы и маленькой роли в этих районных спектаклях. Несмотря на тяжкие условия транспорта, на стужу на сцене и в закулисных помещениях, где актерам приходилось поверх театрального костюма одевать шубы (спектакль задерживался, так как надо было на свечке разогревать заледеневший грим), исполнители бывали вознаграждены тем приемом, который им всегда оказывала публика, сильно и непосредственно реагировавшая на все происходящее на сцене. Пишущий эти строки никогда не забудет отчаяния Ольги Осиповны Садовской перед выходом на сцену в «Женитьбе» Гоголя в Сокольническом окраинном театре, где было 4° мороза, где не было света в уборных, где не удалось достать хотя бы кипятку, чтобы согреться после утомительного и долгого пути на ломовой подводе, — никогда не забудет потому, что он помнит блестящие радостью глаза великой актрисы, когда она, кончив роль, сошла со сцены и, обратившись к нему, сказала: «хорошая публика, — стоит играть». Помним мы и горячий восторг, царивший в рабочей аудитории, когда Турчанинова и Яковлев пели русские песни в «Ночном», помним мы и успех «Скапена» и «Скупого,» хохот на «Стакане воды», глубокий трепет зрителей на «Василисе Мелентьевой», большой интерес к «Правде хорошо»... Помним мы те беседы, какие вели рабочие —

члены клуба — по поводу виденного спектакля. Проследив впечатление на одну и ту же аудиторию целой серии спектаклей, можно было видеть рост и сознательности, и понимания, и критического отношения к виденному на сцене. Ведя работу в окраинных кружках, нам приходилось слышать от старухи-работницы изложение содержания пьесы «На бойком месте», сводившееся к изложению входов на сцену, движений по сцене и уходов с нее исполнителей, и ее же пересказ «Коварства и любви», спектакля виденного через несколько других: был уловлен не только сюжет, но и отдельные образы были правильно поняты, согласно той интерпретации, которую вкладывал исполнитель. Думается, что все участники этих спектаклей, несмотря на всю тяжесть окружающих условий, ясно ощущали удовлетворение от них, иначе было бы непонятным то стремление в район, которое и впоследствии отличало Малый театр, иначе не удастся поверить, что при хроническом недоедании актеры могли выдержать потрясающую работу этого сезона.



В. Ф. Лебедев Юродивый
«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»
А. Н. Островского

Работа же эта выражается в следующих цифрах: при 311 репетициях, в Малом театре было дано 249 спектаклей и около 170 спектаклей в районах, и эта работа была проделана в течение лишь девяти с половиной месяцев.

Следующий сезон, несмотря на упадок сил всех художественных и вспомогательных составов театра под влиянием недостаточности питания, холода дома и в театре, болезней, смертей и т. д., дает труппе еще более трудную и интенсивную работу. Каждую неделю происходит четыре или пять спектаклей в районах, а в самом театре идет огромная работа по возобновлению

таких сложных вещей, какими являются «Ревизор», «Женитьба Фигаро» и «Ричард» III. Одна последняя постановка, благодаря недостаточности рабочих рук, благодаря исключительной своей трудности, воплощенная в столь тяжелое время, является выполнением грандиозной задачи, равной которой не разрешил в этот период ни один из театров Москвы. Перебирая сводные афиши, относящиеся к этому периоду, чувствуешь, насколько много сделано Малым театром в смысле воспроизведения классических образцов: никогда раньше ни один русский театр — и ни один европейский и поныне — не имел в своем недельном репертуаре столько мировых классиков, как Малый театр, никогда ни один театр не существовал целыми длительными периодами, в которых не было ни одной вещи, не принадлежащей к творениям мировой литературы. Грибоедов и Мольер, А. Толстой и Софокл, Гоголь и Бомарше, Островский и Шекспир, Л. Толстой и Лопе-де-Вега собирают каждый вечер полный зрительный зал Малого театра. Новый зритель, пришедший в театр, сразу знакомится со всем запасом общечеловеческого творчества, со всем разнообразием эпох и народов, выдвинувших гении драматургов. Если в лучшие времена театра до Революции Малый театр вынужден был отдавать до 70% всех постановок постановкам текущего репертуара, если в первые годы революции мы видим 50% классического репертуара, то теперь театр подходит к 100%. Лишь три пьесы «Стакан воды», «Ночной туман» и «Сестры Кедровы» прочно остались в репертуаре, благодаря великолепному исполнению, благодаря необходимости дать труппе и зрителю отдохнуть на пьесе остроумно-веселой, на пьесах жизненно изображающих нашу русскую действительность и сложную психологию русской дореволюционной интеллигенции.

Малый театр за сезон 1919/20 гг. испытал тяжелую утрату: скончалась Ольга Осиповна Садовская — ушла из жизни одна из немногих великих по правде своего народного творчества актрис, соединявшая в себе и запас громадного юмора и знание русской крестьянской, купеческой и чиновничьей души, и человеческое отношение ко всякому образу тьмы и зла, которое она претворяла в своем творчестве с эпическим спокойствием сказителей русских сказок и старинок. Каждый ею созданный образ не только вскрывал нам его сущность, самую его сердцевину, но и обнажал перед нами социальные стороны человеческого бытия. Пользуясь необычайно малыми средствами, артистка достигала огромной выразительности. Без приемов внешних, силой своего таланта, она давала огромное внутреннее перевоплощение. И в неизмененном голосе, в неизмененной внешности, в неизмененном

лице, зритель видел в ней то русскую бабу, то французскую крестьянку («Красная мантия»), то аристократку («Горе от ума», «Невод»), то кухарку («Плоды просвещения»), то приживалку («Волки и овцы»), то злую самодурку («Гроза», «Правда хорошо»), то купчиху безвольную («Бедность не порок»), то сваху ехидную («Свои люди сочтемся»), то сваху увлекающуюся («Бальзаминов») и т. д., и т. д., и, видя, не верил, что видит ту же актрису. Одним движением умела она рассмешить зрительный зал («Ревизор») и одним же движением расстрогать до слез («Воевода»). Вся сила ее таланта заключалась в неисчерпаемом запасе изумительно разнообразных интонаций, которыми она, ценившая русский язык, владевшая всей его красочностью и богатством, умела достигать самого разнообразного впечатления. Ее смерть лишила только что получившую возможность воспринимать театр рабоче-крестьянскую массу одного из самых близких ей талантов, понятных и доступных, волнующих своей простотой, дающих образы, знакомые в жизни и радостно воплощающих эту жизнь. В многочисленных фабриках, заводах, школах и клубах, где выступала Ольга Осиповна после Революции, отношение к ней рабочей аудитории ясно показывало, как дорога она была для современного нам зрителя. И не случайно ее похороны собрали многочисленные толпы самых разнообразных людей всех лагерей политических и театральных, не случайно ее гроб сопровождали и рабочие и профессиональные организации. Смерть Садовской, талант которой был в полном расцвете, несмотря на болезни и годы ее, лишила русский театр галлереи тысячи образов ею уже созданной и многих образов, которые она могла еще создать.

Знает сезон 1919/20 года и день необычайного триумфа русского актера: 2 апреля Москва и Малый театр справляли пятидесятилетний юбилей Марии Николаевны Ермоловой. С ранняго утра к зданию Малого театра стали стекаться со знаменами и плакатами представители всех Московских театров (некоторые театры как например Художественный, Камерный, студии — явились в полном составе), учащаяся молодежь, бесчисленные депутации от государственных органов, учреждений, общественных и профессиональных организаций и театров Москвы, Петербурга и провинции, и затем во главе с труппой Малого театра направились по Московским улицам на Тверской бульвар к дому М. Н. Ермоловой. Появившуюся на балконе М. Н., все прибывшие восторженно приветствовали, и вместе с Ермоловой отправились обратно в Малый театр на торжественный спектакль-заседание. Когда после речей, обрисовывавших художе-

ственную деятельность и значение творчества Ермоловой и после 3-го действия «Горя от ума», в роли Марии Стюарт (в 3-м действии Шиллеровской трагедии) вышла на сцену Мария Николаевна, весь театр, как один человек, встал и стоя приветствовал ее. Когда во время торжественного заседания труппы театра, после спектакля происходил в течение целого вечера прием депутаций и когда представитель Наркомпроса передал постановление Совнаркома о присуждении ей звания Народной Артистки Республики, весь театр слился в общем порыве восторга, объединившем всех зрителей без различия возрастов, социального и классового происхождения в единый коллектив.

Весной 1920 года было решено, наконец, приступить к перестройке некоторых частей здания Малого театра, о чем шла речь уже почти сорок лет и на что «Дирекция императорских театров» так и не нашла возможным ассигновать нужную сумму. Прошедший сезон показал, что хотя бы частичный ремонт обветшалого здания настолько неотложен, что без него немыслимо продолжать работу; уже прошлой зимой пришлось на время приостановить спектакли, так как, напр., вся система отопления, пожиравшая массу дров, не давала никакого тепла; декорации и всякие склады загромождали помещение и были так скучены, что не было возможности как следует разобраться в имуществе; многочисленные и разнообразные отделы личного состава всех групп — артистических, рабочих, технических, служебных и т. д. не имели возможности где-нибудь приютиться так, чтобы не мешать не только друг другу, но главное — правильному ходу всей огромной художественной работы театра. Не касаясь технической стороны необходимого ремонта, без которого неизбежно произошла бы катастрофа, скажем, что и санитарное состояние здания, многочисленные щели, в которые сильно дуло, темные, лишенные вентиляции уборныя — все вместе подрывало здоровье артистов и всех работников Малой сцены и вызвало ряд тяжелых утрат, понесенных ее составом. Дирекция Малого театра выработала план минимальных переделок, и Совнарком ассигновал нужные для ремонта средства.

Несмотря на то, что ремонт значительно задержался, и театр мог открыть сезон 1920/21 года с громадным опозданием (лишь в апреле месяце), работники Малого театра не покладая рук вели свое дело в чрезвычайно тяжелых условиях районной работы, которая была сосредоточена в театре Колизей и, сверх того, переносилась во все окраинные сцены; вся подготовительная работа как этих районных спектаклей, так и двух новых капи-

тальных постановок и ряда пересмотренных и обыкновенных возобновлений ежедневно велась в старом здании Театрального училища. Спектакли, даваемые в театре Колизей, шли с участием всего ансамбля Малого театра; в них участвовали и все заслуженные с Марией Николаевной Ермоловой во главе, заразившейся здесь рожистым воспалением, грозившим смертельным исходом; старанием врачей и Наркомздрава Н. А. Семашко, посещавшего больную и отдавшего распоряжения, сделавшие возможным окружить ее максимальными удобствами, жизнь больной была спасена, хотя здоровье было настолько расшатано, что Малый театр лишь редко-редко видел Ермолову на своих подмостках. В следующем же году заражается сыпным тифом в очень тяжелой форме Ол. Конст. Лешковская на одном из районных спектаклей. Такими же усиленными заботами удалось спасти это драгоценное дарование, но последствия заразы вызвали тяжелое почечное заболевание и только операция вернула через год Малой сцене одно из самых видных ее украшений.



О. В. Гзовская

Не будем говорить о том успехе, который имели спектакли в Колизее перед рабочей аудиторией, не будем касаться и значения этой просветительной работы, приведем только выдержки из любопытного документа, который был в свое время подан в Художественный Подъотдел Моно. «Мы, рабочие фабрик и заводов Сыромятнического участка Бауманского района с числом 30.000 человек ходатайствуем о прикреплении театра Колизей Городского района к Сыромятническому участку для зимнего театра; такового не имеют, участок — рабочие из отдаленности расстояния не могут посещать театр». Следуют ходатайства Участкового Комитета Профсоюза Курской ж. д. Гос. Арматурного Завода, Завкома ф-ки Марс, Газового завода, Сыром. трудовой артели, Госуд. чае-кофе развески, Проволочно-Гвоздильного завода, №... стрелкового полка и, наконец, Худ. Отд. Бауманского района. «Нижеподписавшиеся рабочие смеют надеяться, что просьба их

будет удовлетворена и участок станет подниматься в культ. просв. работе» — так заканчивается этот весьма показательный документ как раз тех рабочих организаций, которые были главными и наиболее частыми посетителями спектаклей Малого театра, даваемых в Колизее.

Ремонт театра, главным образом стараниями директора по материальной части С. А. Головина, привел здание в надлежащий порядок и всем сценическим и артистическим помещениям придал характер соответствующий работе театра; отныне артистические уборныя, их фойэ и курилка, фойэ для рабочего персонала напоминают закулисные помещения лучших европейских театров.

Перед открытием сезона было созвано экстренное общее собрание артистов Малого театра для обсуждения некоторых важнейших принципиальных вопросов, выдвинутых в период «театрального октября», стремившегося произвести ломку старых форм и революцией сверху ускорить создание театра, созвучного эпохе. Открывая собрание, председатель дирекции Малого театра А. И. Южин указал на необходимость напряжения всех творческих сил в момент, когда на «старый театр», который по мнению говорившего, много правильнее было бы характеризовать как театр вечный, ведется с разных сторон энергичный натиск, подвергается сомнению самая его нужность, его право на бытие. Призывая к максимальному напряжению творческих сил, Южин предложил ответить на все эти нападки делом и самим работникам театра оформить в процессе товарищеского обмена мнений идеологию театра, все отклонения от нее, делаемые театром, и все дефекты в работе. Живые прения, в которых приняли участие Правдин, Платон, Пашенная, Смирнова, Яблочкина, Волконский, Освецимский, Гундуров и некоторые другие, при полном отсутствии самообольщения, указали как все недочеты работы, так и конкретные меры для их устранения. Заседание было весьма показательным во многих отношениях и главным образом потому, что еще раз подчеркнуло спаянность всей рабочей семьи театра, которая в нужную минуту, оставляя все свои внутренние, профессиональные и артистические несогласия, может ясно осознать задачи, стоящие перед театром, уязвимые его места, способы их устранения и, подвергая себя самокритике, итти по пути неостанавливающегося совершенствования.

Наконец, было объявлено публичное открытие сезона во вновь отремонтированном театре, назначенное на вторник 5 апреля. Позволим себе привести недельный репертуар:

5-го — «Горе от ума», 6-го — «Собака садовника», 7-го — «Посадник», 8-го — «Женитьба Фигаро», 9-го — «Ревизор», 10-го — «Ричард III». Другими словами, даже без Островского, театр в первую же неделю после открытия дал прозведения трех русских классиков и тут же показал Лопе-де-Вега, Шекспира и Бомарше. Ни один европейский театр никогда не давал репертуара, который одновременно удовлетворял двум требованиям: безукоризненности и художественному разнообразию (если, напр., Королевский театр в Лондоне, ставя подряд какое-либо одно произведение, чаще всего своего национального драматурга, грешит во втором отношении, то Национальная Французская Комедия и немецкие придворные и городские театры, давая художественно-разнообразную афишу, нарушают первое требование). Так практически ответила Советская власть давшая возможность Государственному театру играть мировые произведения, на упреки Запада в неуважении к отечественным и европейским классикам, в отрицании лучших образцов, созданных культурой прошлого, в принципиальном ниспровержении всего старого.

Спектакль, сопровождавший открытие данного сезона, был знаменательным во многих отношениях. Малым театром было получено письмо от М. Н. Ермоловой, в котором говорилось: «Примите мой сердечный привет, дорогие мои друзья и товарищи, в радостный день открытия нашего Малого театра. Горько мне, что я не с вами, но мой ремонт еще не закончен. Тело мое еще очень слабо, но дух посылаю вам. Приступим к великому делу просвещения народа и будем работать все вместе без разделения, колебания и сомнения». Спектаклю предшествовала речь Наркома просвещения А. В. Луначарского, выяснившего ту исключительно крупную и важную роль, какая принадлежит Малому театру и в эволюции русского сценического искусства и в настоящей нашей театральной жизни, особенно в деле построения театральной культуры. Обрисовав эпоху классическую, в которой большое художественное содержение творений искусства вполне адекватно художественным формам, здесь искусство творится классом, полным уверенности в себе и это искусство перерастает рамки класса, и ценность его творения поднимается до высоты вечной привлекательности), и эпоху романтическую, творимую неокрепшим классом, идущим на приступ социальной власти, ниспровергая старое, добиваясь новой правды, новых идеалов, новой красоты (его искусство, расходящееся с искусством классическим, столь же привлекательно и увлекающе и много после того, как самая эпоха, его породившая, отошла в вечность), оратор показал социальные и классовые причины, создавшие

три типа русских театров. Сравнив здоровый реализм Малого театра сочетающийся с театральностью, с театром чрезмерного правдолюбия и мелочного душевно будничного анализа, и, наконец, с театром только яркой формы, А. В. Луначарский указал ту подпочву, в которой театр новый, который сделается государственным воспитательным учреждением, найдет для себя прежде и больше всего питающие соки, тот узел, которым свяжется прошлое с настоящим. Эта роль принадлежит именно Малому театру, который через все передряги донес до наших дней лучшую театральность, лучшее театральное содержание лучшей нашей интеллигенции. И не случайность, что «масса молодежи из провинции стекается теперь в Москву учиться театральному искусству именно в Малый театр. И вовсе не случайность, а факт глубокого значения и смысла, что вдруг этот старый дуб пускает прекрасную зеленую ветвь. Объяснение в том, что это — настоящий, здоровый театр. И здоровый пролетарий, здоровый крестьянин отчетливо это чувствует, поддается обаянию именно этого театра, его выбирает прежде всего, когда ищет «своего» театра. Верное сочетание содержания с театральною формою—вот сила Малого театра». Когда наступит «наш великий пролетарский май — тогда вновь пышно зазеленеет наш великий Малый театр» — так закончил свою речь А. В. Луначарский, покрытую громовыми рукоплесканиями всего зрительного зала и труппы Малого театра, следившей взволнованно за этой речью на сцене за опущенным занавесом. Журнал «Культура театра», являвшийся выразителем мнения академических театров, пишет: «в дни, когда на Малый театр обрушивают столько ожесточенных нападок, когда с презрительным снисхождением предоставляют право мирно «догнивать», эта речь не могла не дать работникам театра и большую радость и большую бодрость для дальнейшей работы в том художественном направлении, какое он считает, по крайней мере для себя, единственно правильным и плодотворным»; эта речь добавим от себя (на основе разговоров, имевших место в театре), вновь приобрела за этот вечер ряд «попутчиков» Советской Власти, в лице А. В. Луначарского проявившей подлинное понимание великой культурной ценности Малого театра и бережное отношение к его художественной работе.

Сама постановка «Горя от ума», сделанная А. А. Саниным, во многих отношениях представляла дальнейший шаг развития сценического осуществления бессмертного произведения. Новые декорации художника С. И. Петрова, держась принципа уже данного в постановке Е. А. Лепковского (три разных поворота одной и той же комнаты), внесли и большую красоч-

ность и больший жизненный уют; декорация последнего действия заставляла сожалеть о невозможности (из-за сложности и недостатка рабочих рук) видеть великолепные сени барского особняка прежней постановки. Детализированные мизансцены, которые особенно помогли массовым сценам, среди



В. Н. Пашенная

которых развивается столь существенный для замысла Грибоедова момент — наростание сплетни — служат на пользу этой постановки. Могут вызвать протест лишь заканчивающие третий акт танцы, происходящие в гостинной, что вряд ли могло иметь место в барских особняках начала века, всегда имевших специальный зал. Ряд новых исполнителей (между ними Рыжова — гр. Хрю-

мина, с благородной простотой и с полной самостоятельностью отметившая в роли все то, что оставалось в тени в исполнении ее великой предшественницы), ряд исполнителей, вошедших в состав участников несколько ранее при очередных спектаклях (значительная Хлестова-Яблочкина, интересная Софья-Гоголева), среди них Фамусов-Южин — все способствовало тому, что великое, общественное, художественное и социальное значение творения Грибоедова вновь было почувствовано зрителями. Нельзя не остановиться на присоединившем к галлерее Фамусовых созданных на сцене Малого театра Южине, его предшественниками, своеобразный и яркий образ. Не говоря о великолепной отделке стиха, благодаря чему каждое слово роли звучит новой прелестью, исполнитель Фамусова первый вскрыл весь трагизм этого глубококомического образа. Давая в Фамусове и барственность, и сановитость, актер суммировал в этой роли три особенности своего дарования: внешнюю выразительность и мастерство, силу внутреннего переживания и обаяние своей личности. Всей постановке можно сделать лишь один упрек: текст «Горя от ума», правда с восстановлением ряда мест, запрещенных царской цензурой, правда с исключением отдельных реплик, по традиции говорившихся на Малой сцене, но не авторизованных, все-таки не вполне выправлен, хотя в литературоведении он достаточно точно установлен.

Этот сезон принес и еще один спектакль — «Лес» (поставленный А. А. Саниным в прекрасных декорациях художника Кардовского), давший большую художественную радость, благодаря совершенно новой трактовке роли Гурмыжской ярко выявленной и художественно воплощенной Е. К. Лешковской. В течение нескольких сезонов репертуар складывался так, что блестящему дарованию этой актрисы не в чем было себя проявить во всей полноте; кроме того, за это время совершился переход ее в другое амплуа, которое, казалось, не даст возможности выявиться всему своеобразию таланта Лешковской, чарующей, тонко чувствующей все изгибы женской души, мастерски воплощающей образы салонных героинь, сошедших со сцены жизни при новом строе. В Гурмыжской актриса сумела выявить другие стороны своего дарования: была вскрыта вся социальная сторона роли, ее «помещичья» основа, дана психологическая жизнь образу, впервые не производившему отталкивающего впечатления своей, обычно подчеркиваемой физиологической стороной. Затем в текущем сезоне (также с участием Е. К. Лешковской, заменившей Ермолову) была И. С. Платоном возобновлена пьеса Гнедича «Холопы», в которой новые исполнители не вытеснили еще очень свежих в памяти образов первой постановки пьесы, за исключением совершенно иначе

сыгранной Лешковскою роли, представляющей в ее интерпретации большое своеобразие и прелесть, и двух эпизодических ролей, приобретших яркий характер у Шебуевой и Костромского — нового артиста труппы, по праву занявшего первые ряды среди актеров Малого театра (его Восьмибратов, Тугоуховский, Звездинцев, Осип, Мамаев служат подтверждением сказанного).

Сезон закончился (23 мая) спектаклем возобновленных «Холопов». Из фактов этого года нельзя не упомянуть выступление М. Н. Ермоловой в сцене из хроники Островского в роли царицы Марфы, что имело место 15 мая.

Театр в данный период, как и все театры Республики, находился на государственном бюджете и все его расходы утверждались Государственным Контролем.

Следующий сезон 1921 — 22 г., когда, благодаря новой экономической политике, театр был сделан субсидируемым, и он вынужден был вновь перейти в главных частях своего бюджета на самоокупаемость, невольно заставил театр несколько отклониться от безукоризненного репертуарного плана, который можно было осуществлять лишь при полной поддержке правительственных органов. На афише театра опять стали часто попадаться «Сестры Кедровы», продолжавшие привлекать полный зрительный зал, новые постановки опять должны были иметь в виду успех у той публики, которая располагала возможностью платить значительные суммы за билет в театр. Уменьшилось и количество дешевых билетов, обеспечивавших возможность посещать театр широким пролетарским массам; теперь введена «рабочая полоса», которая, колеблясь в процентном отношении, давала случай лишь немногим рабочим через свои профессиональные органы попадать в театр. Новые постановки сезона «Пути к славе» — Скриба (поставленные режиссером Н. О. Волконским — ранее принимавшим участие в режиссерских работах Санина, теперь покинувшего Россию, — с декорациями художника «левого» направления Веснина) и «Как они хотели жениться» — Момма делали сбор, имели успех, благодаря и удачной постановке и жизнерадостно-яркой игре всех исполнителей, но не обогатили театр новой репертуарной ценностью. К чести театра, однако, надо указать, что остальные постановки вполне соответствовали серьезности задач, стоящих перед Малым театром: и возобновление «Марии Стюарт» и впервые поставленный «Кромвель» Луначарского продолжали выполнение репертуарных планов, ранее принятых на себя театром.

Включение в репертуар «Кромвеля» с нашей точки зрения является весьма показательным. Не потому, что пьеса нарушает хоть сколько-нибудь

репертуарные традиции Малого театра (они всегда шли по двум направлениям: по пути реалистически-бытовому и по пути романтически-героическому, к которому и принадлежит историческая мелодрама Луначарского), а потому, что театр взял пьесу, проникнутую новой для актеров Малой сцены идеологией. Следя за всеми новыми драматическими произведениями, как только появилась новая пьеса, удовлетворяющая основным требованиям, предъявляемым театром к драматургу, театр сейчас же начал над ней работу, так как она отвечала обязательному условию, состоящему в том, чтобы роли пьесы свободно расходились среди наличных сил труппы (как отметила театральная пресса «и в этом отношении «Кромвель» для Малого театра находка»). Несмотря на всю сложность образов данной пьесы, новых и необычных для данного театра как по своему содержанию, так и по приемам обрисовки, театр с своей задачей несомненно справился. В статье, посвященной Южину, автор пьесы пишет: «Я не могу не указать на то, что А. И. Южин и труппа относились с необыкновенной тщательностью и бережностью к пьесе, что они продумали в ней все детали и дали картины, которые меня, как автора, в полной мере удовлетворяли, которые, повидимому, удовлетворяли и публику, судя по многочисленным и неизменно полным спектаклям прошлого года. Над исполнением доминировала, конечно, фигура Южина. Он дал Кромвеля монументальной фигурой и на этом фоне ярко вырисовывались и взрыв тривиального юмора и жовиальность и моменты глубочайшего душевного волнения в груди железного человека, которое, согласно условиям того времени, выливается в религиозные формы. Южин прибавил, таким образом, к галлерее созданных им типов еще один большой образ». Нельзя не отметить, что в этом спектакле театр показал — по словам критика — труппу, способную к крепкому, ровному исполнению... театральный коллектив, способный к дружной, ансамблевой работе». Среди отдельных образов, помимо Южина, нельзя обойти молчанием Карла I, тонко, психологически интересно, сценически мягко воспроизведенного Садовским. В этом спектакле кроме того, театр привлек к своей работе подлинного декоративного мастера М. В. Добужинского, давшего прекрасные эскизы и декораций и костюмов. Спектакль поставлен И. С. Платоном с большим знанием эпохи, с вниманием к драматургу, с любовью к актеру.

В данном сезоне было два весьма интересных юбилейных спектакля. Один был посвящен 60-летнему юбилею Федотовой и Никулиной, и в этом спектакле Малого театра, впервые (насколько нам помнится) принял участие Художественный театр, поставив сцену из «На всякого мудреца до-

вольно простоты», чем ответил на несколько ранее сделанное выступление Малого театра на подмостках Московского Художественного театра. Этим спектаклем было подчеркнуто единство устремлений двух театров: театра



В. Н. Пашенная Мария Стюарт
«Мария Стюарт» — Шиллера

жизнь которого длится скоро сто лет и первого театра, поднявшего театральную революцию и в годы своей бурной юности казавшегося непримиримым врагом основных традиций Малого театра. Другой спектакль был дан «в ознаменование 75-летия заслуженного артиста Государственных театров» Владимира Николаевича Давыдова, выступавшего в одной из лучших своих ролей — в Фамусове, и избранного постановлением артистической корпорации

театра «почетным стариком Малого театра». Эти два спектакля служат символом того, что Малый театр способен объединить вокруг себя самые различные театры, идущие по пути реалистического искусства.

В начале сезона Малый театр пережил еще одну скорбную утрату: 17-го октября 1921 г. скончался Осип Андреевич Правдин, пятьдесят три года своей жизни отдавший служению русскому театру и сорок три года — служению Малому театру. Его игра, в которой каждый жест, каждая интонация, каждый переход, каждая деталь костюма строго взвешены и продуманы, чеканно выявлены и точно зафиксированы, могла всегда служить поучительным образцом для молодых работников сцены. Целая галлерея сценических образов, в которой были воспроизведены герои Грибоедова, Гоголя, Островского, Мольера, Бомарше, навсегда останется памятной для всех, его видевших. Не только сценическим работником был Правдин, но и общественным, неся до последних дней работу в дирекции Малого театра; О. А. первый стал организовывать поездки артистов по провинции, первый организовал районные спектакли Малого театра в Москве, хлопотал и устраивал беженцев, организовывал помощь больным и раненым воинам, воспитал целое поколение актеров, кончивших под его руководством школу как Малого театра, так и Московского Филармонического О-ва.

В связи с новой экономической политикой, к концу сезона 1921/22 года изменилась работа клубных и окраинных театров, вынужденных перейти на принцип самоокупаемости, благодаря чему здесь начались ставиться спектакли, рассчитанные на сбор, с одной стороны, и мало стоющие, с другой; но Малый театр и здесь остался верен новой аудитории, столь чутко всегда воспринимавшей его творчество: после больших стараний управление театра, благодаря поддержке, оказанной огромным фабрично-заводским районом, получило театр имени А. Сафонова на Таганке, где с сезона 1922/23 г. удалось организовать постоянные спектакли силами труппы Малого театра, Студии и Высших Театральных Мастерских. Даваемые в этом театре спектакли привлекают массы рабочих, вызывая интерес к себе со стороны местного населения. Не случайно газеты отмечали значение данных спектаклей и, напр., в газете «Правда» (от 15 марта 1923 г.) была напечатана следующая заметка в которой, указывая на поведение публики во время спектаклей, происходивших в этом театре в предшествующие сезоны, автор заметки пишет:

«В такие минуты казалось, что только закрытие театра может прекратить это безобразие. Но вышло иначе. Нашлись люди, сумевшие поставить

театр на должную высоту. Образцовый порядок, идеальная чистота, соответствующий репертуар и хорошее исполнение, вот картина театра в нынешнем году.

— Спасибо тому, кто сумел это сделать, — говорят рабочие, — теперь хоть место есть, где можно отдохнуть и поучиться, а главное, глядя на наш театр имени Сафонова и другие театры выведут у себя хулиганство».

В этом филиальном отделении Малого театра несколько раз в месяц даются бесплатные спектакли для рабочих Рогожско-Симоновского района. Репертуар этих спектаклей следующий: (по 1 апреля 1924 г.) 53 пьесы, из которых классический репертуар представлен 29 произведениями (т.-е. 54 с лишним %), при чем из пьес, идущих в метрополии (среди них такие громоздкие постановки, как «Горе от ума», «Ревизор», «Собака садовника», «Женитьба Фигаро», «Плоды просвещения» и т. д.), мы имеем лишь 9, все же остальные идут в постановке новой или возобновленной только в данном театре (здесь поставлены «Коварство и любовь», «Севильский цирюльник», «Бесприданница», «Таланты и поклонники» «Невольницы», «Не так живи, как хочется», «Гроза», «Свои люди-сочтемся», «Поздняя любовь», «Последняя жертва», «Комик XVII столетия», «Женитьба», «Правда хорошо», «Бабьи сплетни», «Трактирщица»). Что касается вещей текущего репертуара, то из пьес, идущих в Малом театре, здесь попадаются на афише лишь семь пьес (среди них такие сложные постановки, как напр., «Чародейка и такие спектакли, в которых участие народных артистов республики обеспечивает их художественный успех — «Стакан воды», «Свадьба Кречинского» и так далее) все остальные возобновлены или поставлены в данном театре. Их мы позволим себе перечислить, попутно приведя количество спектаклей с начала сезона 1922/23 года по 1 апреля 1924 г.

1. «В старые годы» (16 раз).
2. «Дама из Торжка» (15 раз).
3. «Дитя» (14 раз).
4. «Маленькая женщина с большим характером» (13 раз).
5. «Вторая молодость» (11 раз).
6. «Исторический замок» (10 раз).
7. «Цена жизни» (10 раз).
8. «Ученик дьявола» (9 раз).
9. «Педагоги» (8 раз).
10. «Гибель Надежды» (7 раз).
11. «Жизнь Богемы» (6 раз).
12. «Дети Ванюшина» (6 раз).
13. «Гибель Содома» (5 раз).
14. «Его Величество Трифон» (5 раз).
15. «Два подростка» (5 раз).
16. «Легкомысленная комедия» (3 раз).
17. «Плач Рахили» (1 раз).

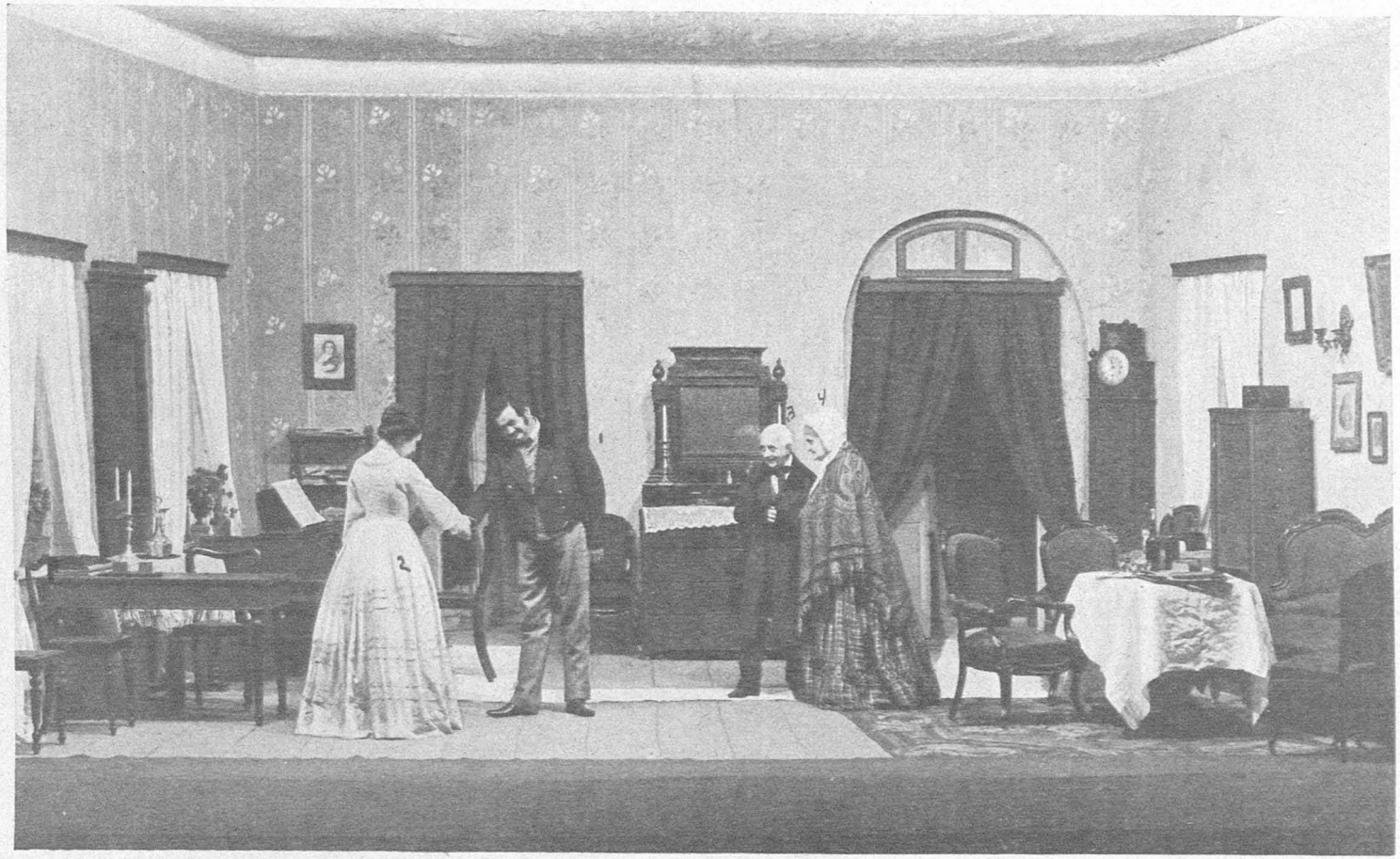
Здесь мы видим явное преобладание мелодрамы, которой уделено 35% постановок, и не случайно: пьесы этого вида имеют наибольший успех

(за два сезона по количеству спектаклей приблизились к ним лишь «Дама из Торжка» — 15 раз, «Бешеные деньги» — 14 раз, «Маленькая женщина» — 13 раз). Количество спектаклей, отданных этому жанру, выражается в следующих цифрах: Из общего числа всех спектаклей — 25%, из спектаклей сделанных данным театром, 45% отдано мелодраме. Нельзя не отметить правильность взятой репертуарной линии, которая, несмотря на такой успех мелодрамы, настойчиво выдвигает, как мы видели, классический репертуар. Далее, в числе новых постановок текущего репертуара данного театра, мы увидим пьесы бесспорно художественные и, вместе с тем, по своему содержанию соответствующие тем требованиям, которые могут быть предъявляемы современностью к районному театру: так, дана сатирическая картина буржуазного общества («Гибель Содома») и мира учителей («Педагоги»), картина разлагающейся семьи («Дети Ванюшина»), подлинная социальная драма («Гибель Надежды»), пьеса парадоксальная, но несомненно, агитационная («Ученик Дьявола») и, наконец, пьеса пролетарского писателя Чижевского «Его Величество Трифон». Другими словами, больше 35% уделено пьесам в той или иной мере соответствующим требованиям времени. Думается, что последний факт должен быть отмечен: если в самом Малом театре репертуарный сдвиг лишь намечается — там можно назвать из репертуара текущего только три пьесы такого порядка («Кромвель», «Нечаянная доблесть», «Железная стена») — то здесь мы видим несомненно правильный уклон, который не может не быть учтен при рассмотреннии того поступательного движения в смысле репертуарном, какое появилось за последние годы в театре. Некоторое недоумение может вызвать включение в число постановок лишь двух пьес «Легкомысленной комедии для серьезных людей» — Оскара Уайльда — писателя, по всей своей сущности слишком чуждого пролетариату, и «Плача Рахили» — Крашенинникова, написанной на библейскую тему. Возражения, выдвигаемые обычно против двух других пьес («Дама из Торжка» — Юр. Беляева и «Маленькая женщина с большим характером» — Локка) вряд ли могут быть приняты в серьез, так как при отсутствии в них какой-либо социальной идеи, они написаны столь красочно и ярко, что несомненно вносят, благодаря, кроме того, жизнерадостному исполнению, светлый блик в трудовую жизнь окраинного зрителя. Нельзя, наконец, не отметить, что постановкой «Его Величество Трифон» Малый театр пошел навстречу интересам пролетарской группы писателей и не случайно «Рабочая Москва» (№ 288 от 22/VII — 23) поместила открытое письмо Коллективу Государственного Малого театра, в котором имеются следующие строки:



Заслуженная артистка

С. Т. ЛЕШКОВСКАЯ



«Бедная Невеста» — А. Н. Островского действие 2-е, сцена 2-я

Беневоленский — Рыбаков; Мария Андреевна — В. Н. Пашенная; Добротворский — В. А. Сашин; Незабудкина — О. О. Садовская

1909 г

«Группа писателей и издательство «Кузница» выражает глубокую признательность Госуд. Малому театру и режиссеру его товарищу Южину за постановку пьесы «Его Величество Трифон» члена группы Дм. Чижевского. Кузница отмечает эту постановку как исторический момент в пролетарской драматургии. Старинный показательный театр первым открыл двери пролетарскому творчеству, проявил к нему художественное внимание и показал свою общественную инициативу».

Деятельность филиала Малого театра, проходящая в районе, весьма существенна. Не говоря о том, что театр продолжал свою районную работу и после введения новой экономической политики, когда все театры левого фронта, раньше работавшие в районах, перешли в центр и легко отказались от служения пролетариату, живущему на окраине, театр имени Сафонова призван выполнить большую задачу и в другом отношении. Как в начале столетия сыграл большую роль в подготовке нового кадра актеров «Новый театр», давший возможность развернуться молодежи, спаявший их в общий художественный коллектив и выдвинувший ряд актеров, здесь практически усовершенствовавших свое дарование и впоследствии занявших видное положение в Малом театре, так и данный театр стремится дать молодым актерам театра — его Студии возможность подготовить себя для предстоящей работы в метрополии. Если мы припомним, что спектакли этой молодежи происходят перед пролетарской аудиторией, которая не может не оказать воздействия на сценических воплотителей, нам станет понятной та надежда, которую возлагают на театр им. Сафонова руководители Малого театра, верящие в то, что этим путем мало по малу удастся создать актера, который, сохраняя все мастерство приобретенное театром за сто лет его существования, наполнит его пониманием тех требований, какие предъявляет к нему новый зритель рабоче-крестьянской республики. Ряд представителей студии, выдвинувшийся на спектаклях в театре имени Сафонова, взошел в артистический кадр Малого театра, и, продолжая работу в филиале начинает приобретать место и в метрополии.

Чтобы не возвращаться к вопросу о районных спектаклях, принявших с сезона 1922/23 года характер постоянной работы в одном театре, наметим, насколько позволяют сохранившиеся, цифры, приблизительную их статистику:

В сезоне 1918/19 года около 170;
» » 1919/20 » » 200;
» » 1921/22 » » 180;

то-есть, за три сезона около 550-ти спектаклей. При чем спектакли давались в самых разнообразных помещениях клубных и театральных: в доме Союзов, в б. Ввведенском Народном доме, в Сретенском Народном доме, в Народном доме имени Каляева, в доме имени Петра Алексеева, в доме Карла Либкнехта, в театре «Мозаика», в театре «Альказар» в театре «Коммуна», «Яр» и в Зоологическом Саду для Красной Пресни, во «Дворце Искусств» городского района, в театре быв. «Вулкан», «Колизей» в театре Замоскворецкого Совета, в Даниловском театре в Ермаковском работном доме, в Сокольнических театрах (Тиволи, Наполеон, на старом гуляньи), в Хамовническом районе — в Художественном электротеатре, в театре «Ампир», в Реввоенсовете, на Хлебной Бирже, в Бухаринском Пресненском и Уваровском трамвайных парках, на фабриках и заводах: «Каучук», «Бари», Прохоровской мануфактуры, бывш. Альшванг и Гивардовского, в Покровских казармах, в железнодорожных батальонах и т. д. не считая отдельных спектаклей, устраиваемых по приглашению местных ячеек Союза вроде союза Кожевенников или строительных рабочих и т. д. и спектаклей для зрителей-учащихся на Пречистенских рабочих курсах, в Университете им. Свердлова и т. д. Нельзя не указать, что в отдельные дни давалось одновременно по три спектакля; так напр., у нас на руках сохранился список спектаклей, устроенных в день праздника революции 7 ноября 21 года, где три спектакля принадлежат Малому театру («Скупой», «Ревизор», «Коварство и Любовь»).

Сезон 1922/23 года дал возобновление «Ревизора» (в декорациях художника Кардовского) весьма своеобразную постановку режиссера Н. О. Волконского «Недоросля» — Фонвизина и «Игроков» — Гоголя и первый режиссерский дебют П. М. Садовского, поставившего «Снегурочку» Островского в декорациях художника Рождественского. Два последних спектакля в разных отношениях, но несомненно заслуживают того, чтобы мы на них хоть несколько остановились.

Спектакль «Снегурочка» показал стремление режиссера к декоративной живописи левого направления, что уже встречалось за этот период в отмеченных нами, напр., постановках Волконского, но ни разу не имело места для воспроизведения пьес Островского. Если уместность таких декораций в Малом театре могла вызвать возражения, то другая особенность данной постановки представляла нечто весьма существенное: подавляющее большинство ролей была дано «молодняку» Малого театра, среди которых были и выдвинувшиеся ранее исполнители (Весна — Гоголева, прочно вошедшая

в ансамбль театра, Лель—Кашперова, ранее обратившая на себя внимание еще в постановке «Ночного тумана», «Леса» и мало использованная театром) и совершенно новые для Малой сцены исполнители (среди них нельзя не назвать Купаву — Полякову и необходимо отметить Снегурочку—Белевцеву, новую артистку театра, от которой зритель после прекрасного исполнения ею этой роли стал по праву ждать многого в дальнейшем ее творчестве). Их участие показало, что в среде Малого театра подготовляются новые кадры актеров, которые сумеют и дальше поддержать основные требования, предъявляемые к сценическому воплотителю Малым театром: и не случайно, что их исполнение сливалось с игрой Массалитиновой, Айдарова, Садовского и Яковлева, всегда умевшим воплощать и образы Островского и образы русской бытовой действительности. Спектакль «Снегурочки» был юбилейным спектаклем П. М. Садовского, двадцать пять лет прослужившего в Малом театре, являющегося верным хранителем сценических приемов игры славной актерской династии Садовских.

С постановкой «Недоросля», пытавшейся дать спектакль в пышной рамке, воскрешающей дух и стиль эпохи, с противоположением «европейской культуре» глубины царившего в недрах захолустной крепостнической России невежестве, на сцену Малого театра приходит как нечто отдельно существующее, самодовлеющее, живопись, музыка и танец, объединенные режиссерским замыслом. Впервые театр относится к тексту автора без строгого пиэтета, не только значительно сокращая его — что иногда имело место и раньше,—но и дополняя его целыми вставными мимическими и балетными сценками, и, главное, позволяя себе менять классический текст. Так отразился и на Малом театре лозунг театра эпохи революции — «драматическое произведение—предлог для театра», так отразился и на театре актера театр единой режиссерской воли, так отразился на театре академии дух современности. Можно спорить о нужности такой постановки в Малом театре, но она представляла несомненную ценность со стороны режиссерской и дала возможность целому ряду актеров не только из жизненных Фонвизинских образов сделать яркие фигуры (Массалитинова, Васенин, Лебедев, напр.), но из фигур условно трафаретных сделать жизненные образы (Белевцева, Остужев, Костромской). Во всяком случае, «Недоросль», утративший значение для современности, при такой постановке приобрел для нее интерес.

Шедшие в тот же спектакль «Игроки» Гоголя выявили также основной замысел режиссера, замысел, однако, далеко не бесспорный и в группировках действующих лиц, в их трактовках, дали лишь исполнителю роли Утеши-

тельного — Климову возможность создать чрезвычайно интересную со стороны сценической фигуру.

Был в данном сезоне и еще один юбилей: сорок лет службы Малому театру Александра Ивановича Южина. Чествование юбиляра приняло обще-



Н. А. Смирнова

ственный характер, перешедший из стен Малого театра в другие театры Москвы: чествовали его и в Художественном театре и в театре б. Корш, отметили его сорокалетнее служение театру и торжественным заседанием, устроенным в Малом театре представителями общественной, критической и научной мысли, и заседанием, устроенным О-вом Любителей Российской Словесности в стенах Университета. Но главное юбилейное праздно-

вание имело место в Большом театре 18 сентября, где после «Отелло» с бенефициантом в заглавной роли, переполненный зрительный зал в течение многих часов слышал речи, адреса и телеграммы самых разнообразных организаций, учреждений и лиц, подчеркивающих значение А. И. Южина как актера, организатора, драматурга, публициста, как общественного деятеля при старом правопорядке и инициативного гражданина при новом правосознании. Громы рукоплесканий, звучавшие все время, были особенно продолжительны, когда было оглашено постановление Совета Народных Комиссаров «в виду выдающихся заслуг А. И. Южина, как высокоталантливого артиста, драматурга и организатора, в продолжение 40 лет плодотворно служившего русскому исскуству, присвоить ему звание народного артиста Республики».

Список артистических юбилеев должен быть дополнен 35-ти летним юбилеем Елены Константиновны Лешковской. Несмотря на то, что обычно тридцатипятилетия не являются предметом чествования, Москва горячо отозвалась на данное юбилейное чествование любимой артистки, давшей совершенно новую, неожиданную, но убедительную и яркую трактовку роли Турусиной в постановке «На всякого мудреца довольно простоты», где кроме юбилярши все исполнители, участвовавшие в пьесе Южин, Белевцева, Массалитинова, Рыжова, Яблочкина, Климов, Костромской, Ленин, Садовский Яковлев дали концертный спектакль, показавший, что исполнители Малого театра попрежнему любят, чувствуют и понимают Островского.

Был, наконец, в данном сезоне еще один юбилей: сто лет со дня рождения великого русского драматурга А. Н. Островского были отмечены несколькими днями, которые были посвящены научным заседаниям, и несколькими неделями, которые целиком были посвящены воспроизведению пьес Островского, поставленных как в Малом театре, так и в его филиале. Много в эти дни вскрыто существенного в творчестве драматурга, много припомнилось сценических творцов, воплощавших его произведения, много звучало речей, подчеркнувших роль Малого театра в истолковании его созданий, но над всем доминировала полуторочасовая речь А. В. Луначарского постоянно прерываемая рукоплесканиями всего зала, перешедшими в грандиозную овацию: оратор показал всю классовую и социальную подпочву Островского до сих пор по приемам своего творчества никем не превзойденного, и бросил лозунг «назад к Островскому», лозунг, ставший для одних боевым кличем, утверждавшим их реалистическое мировоплощение, для других — предметом многочисленных нападок, направленных против театра Островского.

Наконец, последний сезон перед столетием Малого театра, сезон 1923/24 г. дал возобновление Островского «Сердце не камень» и «Бедность не порок»— в декорациях К. Ф. Юона и Д. Н. Кардовского — (последняя постановка — юбилейный спектакль Н. К. Яковлева), Скриба — «Дамская война» (тридцатипятилетний юбилей А. А. Яблочкиной), тепло отпразднованный московской публикой, две пьесы авторов-современников—«Нечаянная доблесть»—Юрина и выдержавшая громадное число аншлагов пьеса Рында-Алексеева «Железная стена», и новая постановка Шекспира—«Юлий Цезарь»—двадцатипятилетний юбилей И. С. Платона, которому коллегия Наркомпроса присвоила звание заслуженного режиссера академических театров.

Необходимо отметить еще одно крупное приобретение, сделанное Малым театром за сезон 22/23 и 23/24 гг. Знаменитый Вл. Ник. Давыдов, давно тяготевший к Малому театру, в первый из этих сезонов принял участие в его работе в ряде гастролей, начиная с весны 22 года, и с 1-го сентября 24-го окончательно вступил в состав его труппы по приглашению А. И. Южина.

Приведем некоторые статистические данные в круглых цифрах. В репертуаре театра за истекшие годы революции было по 10 апреля 1924 г. пятьдесят две капитальных пьесы. Из этого числа пьес образцового классического репертуара было тридцать два произведения, т.-е. 61%. Если мы распределим по годам (не включая сюда неполного последнего года)—24-го процентное отношение произведений классических к общему числу имевшихся в репертуаре пьес, мы будем иметь следующую картину:

17-й год — 54%; 18-й год — 72%; 19-й год — 76%; 20 й год — 77%; 21-й год — 73%; 22-й год — 63%; 23-й год — 67%. Расшифровыя эти данные мы видим последовательный рост основного репертуара, который падает, начиная с сезона 21/22 г., когда театр вынужден был считаться и с материальной стороной дела, но и здесь классический репертуар значительно выше, чем в эпоху дореволюционную.

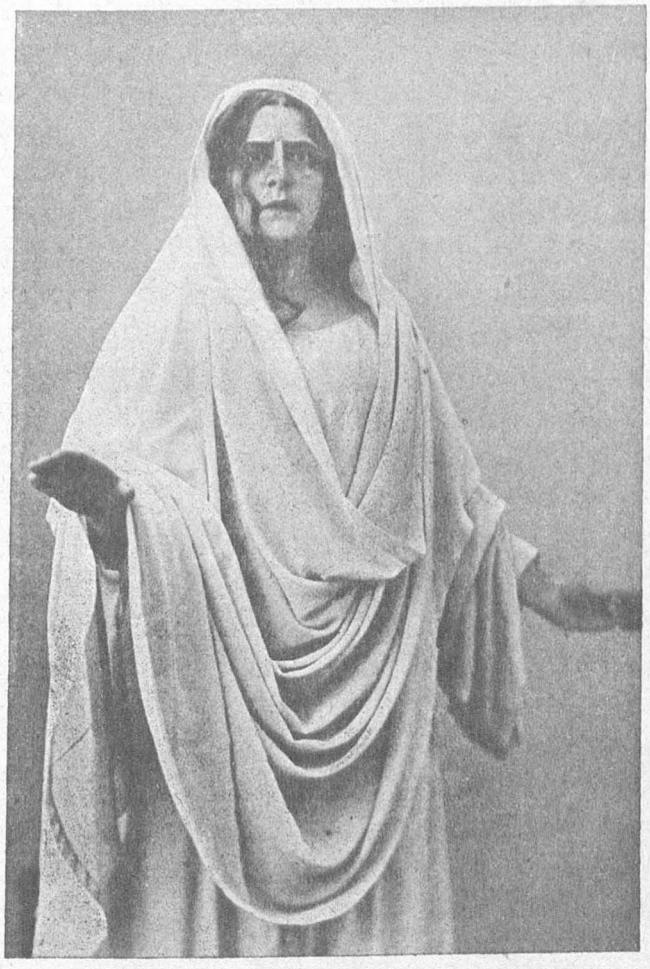
Далее, если мы обратим внимание на постановки вновь данные или возобновленные за сезоны 17—24 г., то мы увидим, что из тридцати капитальных постановок, двадцать принадлежит классическому репертуару (т.-е. 66%), тогда как за восемь последних сезонов до революции лишь 30% новых постановок было уделено пьесам фундаментального репертуара. Если, наконец, мы сравним постановки репертуара текущего с такими же постановками предшествующей эпохи, мы увидим, что сравнительная ценность включенных в настоящий период в число пьес произведений несомненно значительно

бóльшая. В самом деле: «Саломея», «Декабрист», «Холопы», «Кромвель», «Пути к славе», «Как они хотели жениться», «Нечаянная доблесть», «Железная стена» и «Дамская война» — по своим художественным, литературным и сценическим достоинствам не могут вызывать упреков, какие вызывали многие пьесы сезонов, предшествовавших 17 году. Придирчивая критика могла указать, что ряд пьес — «Как они хотели жениться», «Нечаянная доблесть», «Дамская война» недостаточно серьезны и глубоки; но необходимо припомнить потребность зрителя, ярко проявившуюся после многих пережитых годов, в жизнерадостных и веселых пьесах, почему большинство московских театров перешло на легкий репертуар и пьесы вроде «Хорошо сшитый фрак», «Поташ и Перламутр», «Когда заговорит сердце», с одной стороны, «Перикола», «Лизистрата», «Жирофле-Жирофля», с другой, стали пестреть на афишах самых серьезных Московских театров.

У нас нет под рукой исчерпывающих фактических данных, которые помогли бы восстановить всю полноту картины, но, рассмотрев репертуар за указанный период, начиная с 17 года, мы видим, что количество спектаклей, падающих на менее значительные пьесы текущего репертуара по сравнению с общим количеством данных спектаклей, ничтожно, при чем оно больше всего в первый год самостоятельности театра, и незначительно во все остальные годы, за исключением годов, когда театр был вынужден строить свой репертуар на кассовых интересах. Даже в эти худшие годы этой эпохи, репертуар был неизмеримо выше лучших годов эпохи предшествующей.

Делается, однако, один существенный упрек репертуару Малого Театра, заключающийся в том, что его новые постановки совсем не отражают советской идеологии, или, если и отражают ее, то в недостаточной степени. Нельзя не указать, что Малый театр в этом отношении предпринимал определенные шаги, пытаясь революционизировать свой репертуар включением в него пьес в той или иной мере отображающих современные идеи, — и «Кромвель», и «Нечаянная доблесть», и «Железная стена» служат тому подтверждением. Не вина театра, что еще не создался репертуар вполне созвучный современной нам идеологии: не случайно даже театры, призванные воплощать революционные пьесы, не сумели найти таких драматических произведений, которые бы казались бесспорными с точки зрения своей революционности, не случайно даже руководители театров, принадлежащие к коммунистической партии, вынуждены были довольствоваться старым репертуаром, переделывая и приспособляя его к требованиям, выдвигаемым жизнью. Вместе

с тем, Малый театр познакомил свою аудиторию с произведениями всех классиков мира, но из их числа выбирал те, которые представляли по своему содержанию наиболее близкую к нашему времени идеологию или те, которые



Н. А. Смирнова — Леди Макбет

«Макбет» — Шекспира

до сих пор не утратили своего значения. Думается, что в этом громадная заслуга театра, который благодаря этому имел право на существование в эпоху революционных годов: и должен был быть театр в эти годы бурного разрушения прошлого и стремительного строительства будущего, который донес бы лучшее прошлое к лучшему будущему.

Эпохи расцвета театра всегда связаны с появлением крупных драматургов, дающих для сценического творчества материал, без наличия которого театральное воплощение не может достичь значительных высот. Когда появился Гоголь и Грибоедов — появился и Щепкин и все его современники-актеры; когда дал России свои драмы Островский, — Садовский и его сподвижники высоко подняли творчество Малого театра; когда Чехов стал писать свои пьесы—возник Художественный Театр. В эпохи, когда нет великого современного соотечественного драматурга, театр вынужден питаться эпигонами (как зачастую случалось и с Малым театром за прошлую его жизнь), или прибегать к воплощению таких произведений, которые не могут способствовать углублению художественных индивидуальностей артистических дарований труппы (к чести Малого театра мы за последние четверть века его жизни видим постоянное уменьшение таких пьес в его репертуаре) или, наконец, последний путь — путь, который и был избран Малым театром—воспроизведение пьес классического репертуара всех стран, эпох и народов.

Вспомним для примера некоторые этапные моменты: последний год прошлого столетия — из 94 пьес, шедших в этом сезоне, лишь тридцать пять принадлежали классикам (около 37%); первый год управления Южина — из 22 пьес сезона II были основного репертуара (50%); последний год его управления до революции—из 25 пьес 13 классических (52%); первый год революции, как мы видели имел 54% и последний год до новой экономической политики — 77%. Таким образом, мы видим беспрерывное увеличение пьес классического репертуара.

За неимением современного драматурга, который бы дал художественное богатство театру, актеры Малой сцены, как видим, прибегли к материалу классическому, и благодаря этому их дарования не мельчали, их сценическая выразительность не приобретала поверхностности, их актерские переживания получали значительную художественную пищу.

Если мы всмотримся в другой существенный элемент театра, в его сценическое творчество, то за указанный период мы с несомненностью можем отметить и некоторые весьма значительные недочеты и некоторые существенные достижения.

Среди главных недостатков нельзя не обратить внимания на то, что при громадном прогрессе, сделанном за годы революции наукой сценической выразительности, искусства мимики и жеста, при существенных проработках законов ритмики и движения, актеры Малого театра в своей массе остались чужды всему указанному. Второе: при катастрофических сдвигах, происхо-

дивших в театральной жизни страны, Малый театр, убежденный в правоте своего пути, не делал попыток приобщиться к завоеваниям в этой области в том широком масштабе, который, благодаря богатству артистических сил в нем работающих, в праве были от него требовать его постоянные зрители. Затем, Малый театр, идя навстречу времени, распределяя роли, зачастую давал работу отдельным исполнителям, переоценив их силы, или иногда не находил достаточной силы убеждения, чтобы отнять роль у актера значительного положения, стремившегося играть роль, не вполне подходящую к его сценическим средствам (жизнь театра помнит отдельные случаи, когда под угрозой ухода из театра много лет прослужившего сцене актера, дирекция, вопреки своему единогласному постановлению, оставила за ним роль, возложив всю ответственность за исполнение ее на актера). Благодаря указанному, одна и та же постановка в различные спектакли получала совершенно иной характер, который усиливался и тем обстоятельством, что жизненные условия, связанные с недоеданием, отсутствием транспорта, холодом, и т. д., часто лишали исполнителей при повторных спектаклях возможности оставаться на высоте той творческой напряженности, которая была показана на первых представлениях пьесы (последнее—при улучшении общих условий значительно изменилось к лучшему). Затем, привлекая к работе театра постановщиков со стороны и давая возможность вести дело своим постоянным режиссерам, театр, однако, не нашел в полной мере той необходимой грани, которая, сделав и постановку ценной, дала бы возможность выявиться максимуму актерского творчества.

Зато, что бесспорно им было найдено за это время — это публика: отдавая большую долю своих билетов членам профессиональных союзов, пропуская в театр бесплатно экскурсантов, учащихся и командированных, театр в своих стенах видел не безразличного зрителя, пришедшего в театр для целей, ничего общего с искусством не имеющих, а заинтересованного, внимательного и серьезного, зрителя, воспринимающего непосредственно и горячо реагирующего на спектакль, и получающего впечатление, которое в течение долгого времени сохраняет в нем свою силу. Нам приходилось наблюдать массы пролетарских организаций, которые стремились в Московские театры и побывав в них, становились постоянными посетителями Малого театра. Нам памятна та грандиозная работа, которая производилась по распределению дешевых билетов в театры Москвы, и мы на основании двух с половиной летнего опыта можем определенно констатировать, что постоянные посетители театров стремились в два театра: в Большой и в

Малый; в последний или, главным образом, организации рабочих, клубных кружков, ходившие в театр целой экскурсией. В период существования Театрально-Педагогической Секции при Моск. Отд. Народн. Образования, были намечены и выполнены такие экскурсии. Посещению театра предшествовала беседа, посвященная разбору той пьесы, которую предполагалось увидеть, или исторической и художественной роли того театра, который ее ставит, или, наконец, выяснению особенностей его принципов постановки или отдельных сценических исполнителей, принимающих участие в спектакле— тема беседы менялась в зависимости от общего культурного уровня аудитории, от ее специальных интересов, от ее театральной подготовки. Затем, второй момент экскурсии: посещение спектакля, при чем экскурсанты обычно сидели вместе, занимая или несколько лож подряд, или несколько рядов балкона, что делалось для того, чтобы они могли обмениваться непосредственными впечатлениями во время спектакля. Наконец, или в самом театре или в ближайшие дни в стенах клуба шло обсуждение виденного, причем, в зависимости от руководителя, по разному велись эти беседы, но всегда имелось в виду выяснить художественную ценность как драматического произведения, так и его сценического воплощения. Принципиально было установлено, что руководитель беседы не навязывает своих собственных взглядов, вкусов, убеждений, а лишь направляет и суммирует все прения участников экскурсии. Не место в данном очерке касаться значения этой просветительной работы и не время говорить о ценности замечаний, которые делались рабочими, школьниками, красноармейцами обо всех Московских театрах; нам только хочется отметить ту подлинную радость, которую получали руководители от экскурсии в Малый театр, всегда более всего понятный, близкий и захватывающий. Нельзя не указать, что были кружки (сейчас память подсказывает нам три окраинных кружка), которые первый год своей театрально-экскурсионной работы тратили на знакомство со всеми Московскими театрами, а во второй год сосредоточивали свое внимание на Малом театре. Памятны нам целые циклы лекций, вызванные к жизни интересами пролетарских клубов, посвященные прошлому Малого театра и его настоящему, циклы, сопровождавшиеся дискуссиями, выяснявшими жизненность и приемлемость для Советской России его традиций и подвергавшими их критическому разбору. Этот новый зритель, впервые получивший доступ в театре, с большой чуткостью сумел выделить и оценить ряд исполнителей, имена которых вначале ничего ему не говорили, и именно тех, кто по заслугам занимает соответствующее место в театре: сумел он и отвернуть всех тех исполнителей, ко-

торые в своем творчестве были или болезненны или изысканны или незахвачены воспроизводимым. Этот новый зритель с удивительной для незнавших его раньше прозорливостью не воспринимал тех спектаклей, в которых



Е. И. Найденова

или режиссерский замысел не выявлял основых черт произведения, или само произведение было недостаточно ценно. Этот новый зритель не мог не ощущаться сценическими воплотителями, с несомненностью заражавшимися ст него непосредственностью и правдой в своем творчестве. Нам не приходилось присутствовать на спектакле, где зрителями были крестьяне, потому

позволим себе привести свидетельство А. В. Луначарского о «Посаднике» в Малом театре: «Я никогда не забуду тот спектакль, на котором вся зала была наполнена проходившим через Москву на запад полком из красноармейцев крестьян, набранных в захолустных уездах Заволжья. С огромным, каким-то подавленным вниманием, а в вершительном моменте даже со слезами, смотрели красные солдаты на внезапно раскрывшееся перед ними зрелище. И оно было им, вероятно, совершенно доступно по всем четким приемам искусства, родного им по обычной для них действительности и вместе с тем уносившего их на крыльях понятного языка и понятных образов высоко над обычным уровнем их переживаний». Это «неотразимое революционное впечатление» производил «Посадник» «не идеями Алексея Толстого, конечно, об идеях тут даже странно говорить: они не ясны в пьесе, — а всей совокупностью эмоционально-художественного настроения, яркостью картин массы в ее завершениях и в ее героизме».

Нельзя не указать, что до последних дней «рабочая полоса», распределяемая через М. Г. С. П. С. профессиональным организациям, в Малом театре никогда не остается неиспользованной. Нельзя не указать, что и теперь, когда стоимость билетов значительно повышена, репертуарные пьесы делают сборы и в течение сезона выдерживают огромное количество представлений в сезоне, какое за весь нами разобранный период до революции в Малом театре не выдержала ни одна пьеса напр., «Железная Стена». Наконец, нельзя не указать, что по сборам Малый театр даже в сезон 1923/1924 года, когда все театры с трудом собирали зрительный зал, стоит в процентном отношении среди первых театров. Таково его положение теперь, когда он получает лишь государственную субсидию, в годы же, когда он целиком находился на государственном иждивении (благодаря чему его наполнял тот зритель, который и нужен театру), говоря словами А. В. Луначарского, «факт, что Малый театр остался одним из любимейших театров, что пролетарии, которым предлагали билеты разных театров, вне всякого сомнения предпочитали спектакли академических театров, в том числе Малого, что репертуар Малого театра не включал в себя ни одной мало-мальски вредной пьесы, но давал представление о русской и иностранной классических литературах в строго выдержанной реалистической игре и устремлялся, насколько это было возможно при условии его давнего прошлого и его затвердевших традиций, навстречу требованиям времени».

Приведенные слова, мне думается, с ясностью выявляют и одну существенную ошибку Малого театра: «затвердевшие его традиции» мешают его

большому, разнообразному и сложному организму итти тем темпом развития, которого требует наше невероятно быстро летящее время. Если мы припомним последние четверть века тех театральных революций, какие в свое время произвел Художественный театр, тех своеобразных новаторских стремлений, которые выдвинули на значительное место в театре художника, того театрального Октября, который принципиально не мог быть принят Малым театром, мы увидим, что Малый театр многое принял на свои подмостки заботился о режиссере, который бы давал постановку, о массовых сценах, об исторической верности костюма и т. д., привлек к работе подлинных художников декоративного мастерства (попытки делались и до революции, теперь же они усилились: Юон, Добужинский, Кардовский, Веснин и т. д. принимают участие в постановках), отразил стремление к спектаклю, в котором и живопись, и музыка и танец сопровождают игру актеров... тем не менее его можно упрекнуть за многое в этой области. Прекрасно учитывая, что в театре-академии нет места эксперименту, лабораторному исканию, принципиальному новаторству, зритель Малого театра в праве от него требовать, чтобы он ярче отражал все бесспорные достижения современных театральных исканий, с одной стороны, и, с другой, чтобы он умел быстрее вводить их в круг своих работ, угадывая в новаторских попытках то, что останется в искусстве театра как нужное, существенное, исконное, и не приемля временное, случайное, преходящее: тогда он не не нарушил бы, напр., одной из своих основных традиций, гласящих об уважении к тексту автора, что, как мы отметили, имело место за истекший период жизни театра.

Годы Революции не могли не отразиться на жизни театра вообще и Малого в частности. Вся атмосфера театра стала иной — бурлящей и кипящей. Все артистические, рабочие и технические составы театра в горячих спорах, схватках, речах, пытались сначала «самоопределиться», потом сорганизовались и начали сами, через своих выборных, управлять театром; затем перешли к последней фазе, к единоличному управлению назначенного правительством директора, каким и был утвержден А. И. Южин, проведший театр через годы «кризиса театра», через социальную революцию, через «театральный октябрь» ко дню столетия существования Малого театра. Близость между собою всех работающих в Малом театре, без различия рангов, установленных дарованием, без различия функций, исполняемых в театре, без различия классового и социального положения, спаяла весь Малый театр в единую семью. Есть в ней и взаимное непонимание, взаимное раздражение, но все эти внутренние неурядицы происходят до поры до времени до момента

когда Малый театр сознает свое общественное, художественное и просветительное значение до момента, когда поднимается занавес над спектаклем старейшего русского театра, до момента, когда единым фронтом приходится защищать школу актерской игры, существующей в данном театре, от самых разнообразных нападок. Годы революции всколыхнули многих деятелей этого театра, заставили пристальнее всмотреться в себя в свое искусство, в свой театр, заставили за многое упрекать себя (и, главным образом, за то, что невсегда любили свой театр, а любили себя в нем), заставили осознать роль и значение Малого театра.

Беспристрастный летописец театра, изо дня в день отмечающий каждый спектакль, его участников, цифру сбора, дежурных по сцене, гардеробу, экстернату и т. д., и т. д. заносит в графу «особые примечания» все текущие события внутренней, закулисной жизни театра. Если до революции мы чаще всего находим отметку о посещении во время спектакля артистической курилки Малого театра таким-то высокопоставленным лицом, который «изволил откушать чай», то теперь мы видим отметки иного порядка: тут встретится подробный бюллетень о состоянии здоровья Ермоловой, Правдина, тут отмечается день и час кончины каждого актера, здесь указывается состав аудитории: профсоюзы, красноармейцы, подшефная часть и т. д., и т. д. Если в день кончины Ленского «Контора императорских театров» не разрешила отменить спектакль, то теперь смерть Правдина вызывает траур театра, закрывающего свои двери в день его похорон, смерть Садовской вызывает публичное заседание, посвященное памяти скончавшейся, каждая юбилейная дата получает возможность быть отмеченной чествованием, в котором принимает участие и зрительный зал. Нет в театре мертвящего духа чиновничьей канцелярии, столь унижавшей и актера и зрителя. Нет в театре безропотного подчинения присланному из конторы чиновнику. Нет в театре угнетающего сознания в невозможности выбиться в люди. Словом, все, что принесла с собой в этом отношении революция, не могло не отразиться на внутренней жизни театра.

Если служба в казенных театрах обеспечивала и спокойствие актерской жизни и летний отдых и спокойную старость, пенсию за двадцатилетнюю службу, то теперь жизнь работников данного театра, по сравнению с жизнью актеров других театров, далеко не столь хороша в материальном отношении. Актер большого стажа, определенного положения, несущий на себе роли ответственного амплуа, получает в данном театре меньше, чем актер меньшего стажа, занимающий менее ответственное положение и исполняющий

роли плана эпизодического, в ряде других театров. И странно: актеры продолжают служить в Малом театре, мало того — получив выгодный ангажемент в частном театре или в русском театре, гастролирующем на Западе, после



Е. И. Найденова Катерина
«Гроза» — А. Н. Островского

краткого отсутствия из Малого театра вновь в него возвращаются. Не материальные блага, не надежды на спокойную старость заставляют теперь работников этого театра отдавать ему все свои силы: любовь к театру, видевшему за сто лет своей жизни столько великих примеров художественного горения, творческой работоспособности, сценического совершенствования заставляет

всех его деятелей сплачиваться около старых его стен, особенно тогда, когда на его подмостки сыплются и заслуженные и незаслуженные упреки и обвинения. Тем то Малый театр и силен, что в минуты общего горя за свои собственные недочеты, промахи и ошибки, его работники умеют смело осознать их, подвергнуть критическому разбору, гораздо более строгому, чем может сделать любой принципиальный, идеологический или художественный враг дома Щепкина.

Не время подводить итоги за быстро промелькнувшие годы революции, в течение которых и структура управления театра несколько раз менялась, несколько раз менялся качественный состав публики, несколько раз менялась художественная политика (не у роководящих ею партийных вождей, а у органов театрального управления). Но некоторые заметные моменты, внесенные в жизнь театра эпохой революции не могут не быть отмечены. Прежде всего: как мы уже говорили, в период огосударствления театров Малый театр в репертуарном отношении достиг громадных результатов: его спектакли почти сплошь были посвящены воспроизведению мировых классиков. Второе: сквозь бурю и натиск — в то время, когда создавались новые искания, направления, формы в области театра — Малый театр, делая отдельные попытки (нами всегда отмечаемые) к тому, чтобы втянуть в общий круг театрального новаторства и своих работников, еще раз убеждается в единственной для себя правильности трех основных традиций своего театра, традиций, за это время не только осознанных, но и формулированных. Можно с ними спорить, можно не соглашаться с ними и их не принимать, но нельзя не чувствовать убежденной стойкости в их проведении, нельзя не видеть их общественной значительности, нельзя не признавать за ними громадного влияния в исторических судьбах русского театра. Эти три положения, касающиеся трех основных слагаемых театра — публики, актера и драматурга — таковы:

1. Театр должен вести за собой публику, поднимать ее, обогащая ее кругозор как ценностью воспроизводимого драматического произведения, так и общепонятной простотой сценического воплощения.

2. Актер должен быть самостоятельным художником, с яркой творческой индивидуальностью, умеющий простейшими средствами добиться наибольшей выразительности.

3. Драматург должен дать произведение, вполне отвечающее требованиям художественным, и театр, бережно относясь к созданному им тексту, дает конкретный образ каждой роли, пытаясь вскрыть в ней внутреннюю сущность.

Таков идеал, к которому стремится театр. Его долгая жизнь показывает нам значительные приближения к нему, значительные отступления от него, но всегда мы видим стремление выявить в той или иной степени этот идеал.



К. В. Бравич

Первое требование Малый театр, за разбираемый период, выполнял всегда и, если и ставил произведения, не обогащавшие кругозор зрителей, то их было слишком незначительное число (6%), и они значительно поднимались над уровнем господствующего в других театрах репертуара.

Второе требование не всегда было выявляемо в полной мере: недостаток в актерах яркой творческой индивидуальности ощущался и в Малом театре

за эти годы Правда, труппа в своем количественном составе несколько раз пересматривалась, правда, что за эти годы в работу театра было вовлечено несколько крупных дарований (кроме вышеперечисленных, здесь ряд вернувшихся в труппу после временного ухода из театра — В. О. Масалитинова, М. Ф. Ленин, ряд вновь приглашенных, среди которых следует вспомнить М. С. Нарокова)[1], правда, с рядом крупных актеров велись — не увенчавшиеся успехом — переговоры и, тем не менее, от качественного состава труппы Малого театра хочется требовать еще большего, не только в смысле замещения отдельных амплуа, но и в смысле большей подготовленности и мастерства за последние годы столь широко обработанного в практике других театров.

Наконец, последнее требование вполне выполнялось театром, правда, на произведениях классического репертуара, и не вина театра, что соответствующих образцов в полном объеме не дала современная нам драматургия.

Театр столь сложное явление, в котором переплетаются столь многие противоречивые требования и интересы, что обойтись в нем без недочетов, ошибок и промахов нельзя. Но, составляя суждение о художественном организме, каким является театр, не по отдельному его произведению — по спектаклю, или даже по постановке, — не по ряду произведений — по целому сезону, — а по совокупности их мы должны констатировать наличие прогресса, чтобы признать явление заслуживающим уважения. Если сравнить начальные годы века с предреволюционным периодом, мы не можем не заметить ряда поступательных движений театра, которые мы попытались указать в своем месте; если сравнить две грани периода революционного мы также должны убедиться в устранении основных недостатков, состоявших, главным образом, в выборе репертуара.

Но даже те, кто разделяет правильность указанных выше требований, не могут часто не скорбеть о многих промахах в жизни театра, промахах, для которых всегда есть оправдания, но которые творческой волей всех работников театра должны быть удалены. Не каждый сезон, не каждая постановка и даже не каждый спектакль данной постановки стоят на одинаковой высоте. Вместе с тем, годы подъема, пережитого работниками театра, показали возможность таких достижений. Сезон 1909/10 г., напр., или сезоны 1918/19, 1919/20 гг. и отдельные постановки каждого сезона подкрепляют уверенность в такой возможности. Далее необходимо театру актера приложить еще большие старания, чтобы каждый член его труппы представлял из себя

[1] Общее количество принятых за восемь лет в труппу составляет 58 человек, тогда как за семнадцать лет с начала столетия было принято 65 человек.

действительно безукоризненно одаренную единицу, и жизнь показала возможность вовлечь в работу театра актеров со стороны, которые вполне сливаются с общим ансамблем театра. Наконец, правильно понятое взаимоотношение в данном театре режиссера и актера за отсутствием нужного числа режиссе-



М. М. Климов

ров, которые бы умели обеспечить творческую самостоятельность каждого исполнителя, не задаваясь отдельными чисто режиссерскими задачами, должно заставить театр попытаться создать режиссера из своей собственной среды.

Наконец, театр-академия может и должен с большей чуткостью допускать в свои стены все то, что бесспорно оформилось в театральных исканиях, и, отмечая все крайности, полемический задор театральных авангардов,

увлечения и ошибки, допущенные разными экспериментами в других театрах, в своих стенах должен собирать все лучшие достижения современности.

Мы отметили основные традиции театра, указали его репертуар, яркость его отдельных исполнителей, мы констатировали, что Малый театр ждет еще своего драматурга, но уже нашел свою публику. Памятуя первую свою традицию, гласящую о том, что необходимо не приноравливаться к своему зрителю, а поднимать его, зная, что сценический воплотитель со зрителем находится в громадном взаимовлиянии, и имея уже нового зрителя, Малый театр должен теперь мечтать об одном: о появлении нового драматурга, который создаст репертуар, созвучный современности, художественно ценный и сценически богатый. Когда появится подлинный драматург — а он не может не появиться (всякая великая эпоха рождает его, но творит он в эпоху последующую), и наша эпоха несомненно выдвинет его — Малый театр, сохранивший лучшее, наиболее ценное из эпохи далекого прошлого, не только бережно передаст это лучшее новой жизни, но и сам вновь превратится в активного созидателя нового мира, которому он даст сценическое выявление драматургического материала, созданного грядущим поэтом.

Столетний дуб, несколько раз расцветавший, в периоды литературного лихолетья как будто на время засыхавший, во-время вспоминал о многочисленных корнях, его возрастивших — классиков всего мира.

Давая духовную пищу впервые, благодаря революции, ее получившему от театра — новому зрителю, прикоснувшись к которому, как сказочный богатырь, прикоснувшийся к земле, Малый театр вновь раскинет свои могучие ветви, даст вновь пышные ростки на втором столетьи своего существования, он вновь будет продолжать свою историческую роль, воспитывая новые тысячи молодого поколения.

Зная прошлое Малого театра, нельзя не верить в его будущее.

Н. А. ПОПОВ

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ОБСТАНОВКИ НА СЦЕНЕ МАЛОГО ТЕАТРА

Чуть ли не на самой заре русского театра основной задачей правительственных сцен было — давать представления лучших пьес русских и иностранных авторов. «Для сего приглашаются актеры» — так приблизительно, а может быть и дословно, гласила одна строчка старого положения о правительственных театрах, и под этим лозунгом формировалась история образцовой, для всей театральной России, сцены, на протяжении длинного ряда десятилетий.

В. П. Погожев, автор большого опыта исторического обзора «Столетие организации императорских московских театров» эпиграфом всех трех томов своей кропотливой работы сделал большой вопросительный знак и две цитаты — одну из Гёте, другую из Шиллера:

«Das Theater ist eine mercantile Anstalt» (Гёте) и
«Das Theater ist eine moralische Stiftung» (Шиллер).

Выбор такого эпиграфа был вполне естествен, т.-к. б. императорские театры, существование которых в значительной степени зависело от сборов, должны были строить свое хозяйство в связи с запросами и вкусами зрителей. Игра актера (в драме, опере, балете и т. п.) всегда была душой театра и определяла отдельные моменты подъема и падения тех или других из многочисленных трупп, находившихся в ведении Управлений правительственными театрами. И поэтому более или менее мудрые начальники Управления всегда и почти незамедлительно шли на значительные затраты, чтобы поднять интерес к тому или другому театру приглашением выдающихся талантливых артистов на постоянную службу или на гастроли, правильно учитывая меркантильную сторону таких мероприятий. Обрамление же живых алмазов — актерских дарований,—составлявшее материальную часть театрального хозяйства, его монтировочно-машинная часть, аппарат грузный и малоподвижный — из года в год, из десятилетия в десятилетие упорно сохранял свою

неподвижную физиономию. Только в случае появления новшеств в области декоративно-машинной, новшеств, приобретавших право признания не только русскими, но и европейскими театрами, только в таких случаях правительственные театры рисковали делать затраты на обновление и реформирование оборудования театров и монтировочной их части. Но делалось это всегда с известным запаздыванием и с бюрократическим небрежением, т. к. всякая реформа в этой области тревожила застаивавшиеся воды монтировочно-машинной части правительственных театров.

Именно это обстоятельство, и, пожалуй, только оно одно, дает теперь возможность с некоторой, но не с полной точностью, восстановить эволюцию монтировочно-машинной части за истекшее столетие.

Как бы ни было преходяще искусство артиста, но степень его воздействия на зрителя через много десятилетий доходит до нас ввиде подробных рецензий, анализов его индивидуальных особенностей и, наконец, ввиде иконографии, хотя и невсегда документальной, что уже зависит от технических возможностей той или другой эпохи. Артист — душа театра, эмоциальность его искусства вызывает к жизни ряд документов, сближающих нас с ним. Вся же остальная часть театра остается по большей части в тени и, если не совсем, то почти погибает для позднейших поколений и для истории театральной культуры. С таким положением вещей приходится считаться каждому историку театра. В его распоряжении может быть только случайный намек, на основании которого приходится с величайшим трудом делать ряд предположений, не всегда оправдываемых позднейшими изысканиями.

В таком, например, положении очутился исследователь сценизма «Александровской» эпохи петербургских театров Юрий Озаровский, напечатавший в 1908 году в журнале «Старые годы» свою интересную статью «Храм Талии и Мельпомены». Он констатирует, что даже в петербургских архивах театральной дирекции не осталось никаких следов не только от ранних, но и от Александровских постановок. Это было, по его словам, результатом расходования десятков тысяч рублей «на праздные подчас затеи», причем, сотни рублей скопидомски сберегались, когда вопрос касался оборудования художественных библиотек, театральных музеев, архивов».

Тем менее исторического материала сохранилось по истории сценизма московских театров, как учреждений, стоявших далеко от центрального театрального управления.

Итак — приходится только примириться с этим фактом и попытаться другим путем, хотя бы приблизительно, восстановить эволюцию монтиро-

вочно-машинной части московской сцены интересующего нас периода. Отмеченный выше консерватизм материальной части театров дает на протяжении целых десятилетий мемуаристам и журналистам обильную пищу для нападок на монтировочную часть отдельных спектаклей: на основании этих нападок, совершенно так же, как на основании карикатур можно восстановить картины нравов былых эпох — встает перед нами и история сценизма московского театра.

В восторженных статьях Белинского, в обстоятельных, рецензиях Баженова, в талантливых, дилетантских и всегда культурных письмах князя Урусова, художественных обзорах Сергея Глаголя, рецензиях С. Васильева (Флерова) и обстоятельных воспоминаниях Родиславского рассыпано не мало интересного по части описания внешней стороны спектаклей им современных, причем внимание их большей частью бывало привлечено — отрицательными или комическими сторонами описываемых представлений. Эти — своего рода, карикатуры самый ценный материал для истории сценизма Московского театра.

Малый театр ко дню своего открытия сто лет тому назад должен был иметь техническое устройство сцены, позволявшее ставить весь тот пестрый репертуар, составлявшийся из опер, балетов и драматических произведений, для которого он сначала предназначался.

Хотя грандиозные по внешности спектакли давались обыкновенно на сцене Петровского (Большого) театра, но не мало сложных постановок находили себе место и на сцене Малого театра. «Чистые» перемены декораций требовали необходимых машин, всей системы старых колосников и трюма и, если все это было менее богато, чем на сцене Большого театра, то все же было налицо, так как из репертуара театра на Моховой на сцену Малого театра в первый же сезон были перенесены «Коварство и любовь», «Леар», «Отелло» и даже «Днепровская русалка», обильная машинными и декорационными ухищрениями.

Дирекция казенных театров в то время была уже принуждена считаться с вкусами публики и, предлагая ее вниманию игру замечательных артистов, не упускала случая зазывать публику в театр и другими приманками: в 1829 г. московская афиша, назначая к представлению французскую героическую драму «День падения Миссолонги», не только подробно описывает каждую новую декорацию, но и обещает, что «в оной драме будут сражаться г-жа Львова-Синецкая, гг. Мочалов, Виноградский, Живокини, В. Степанов». Это уже представляло, очевидно, значительный



Г. А. Васенин

интерес и выход страстям публики, получившей только через много десятков лет правильно организованную «Французскую борьбу».

Афиша 1831 г., объявляя возобновление второй части пресловутой «Днепровской русалки», впереди списка «действующих» рекламирует: «Машины как то: стол превращающийся в прелестную нишь; полет голубей, железные клетки, стол превращающийся в большое яйцо, ваза, превращающиися в раковину машиниста г. Бекера; Летящий дракон г. Иванова».

В 1828 г. при постановке оперы Вебера «Волшебный стрелок» по обычаю перед составом «действующих» в афише печаталось следующее: «Декорации первого и третьяго действия, представляющего Волчью долину, окруженную горами с водопадами г. В. Баранова; машины: появление страшилищ, нарисованных г. В. Барановым; полеты: дракона, занимающего большую часть сцены, ночных птиц, летучих мышей, движение волшебной совы, воздушных охотников, собак и зверей, воздушных охот, появление ползущих по горам змей, разрушение скал и движение потока, устроены машинистом Г. Шрейдером».

Чтобы закончить подбор афишных курьезов начала николаевского царствования, необходимо указать, что в афише 20 января 1828 г. в бенефис Львовой-Синецкой, поставившей последнюю новинку Парижа, знаменитую мелодраму «Тридцать лет или жизнь игрока», Дирекция предупреждала публику об готовящемся эффекте: «Вой ветра г. ***». В настоящее время было бы излишним педантизмом раскрывать таинственное инкогнито творца «воя ветра», но в то время это, вероятно, представляло интерес для московских театралов.

Если и не все только что приведенные эффекты показывались публике со сцены Малого театра, все же машинная часть его сцены должна была обслуживать весь текущий репертуар.

Одним из первых нововведений, уже в первой половине 30-х годов является павильонная система декораций, долго еще не применявшаяся на

сцене Большого театра. По свидетельству Родиславского павильонная система вошла в обыкновенное употребление в Малом театре в 1840 году.

Обычное в то время освещение масляными лампами не могло бы, раз-



В. А. Шухмина

умеется, удовлетворить современного зрителя. Но его и не удовлетворило бы и освещение газовое, до введения которого оставалось еще много времени.

На какой высоте была декорационная часть ко времени открытия спектаклей в новом здании Малого театра, — судить почти невозможно за отсутствием или ненахождением иконографического материала в наших театральных хранилищах.

Знаменитый декоратор Пьетро Гонзаго был уже в это время глубоким стариком и работал, состоя на службе у Дирекции, только в Петербурге.

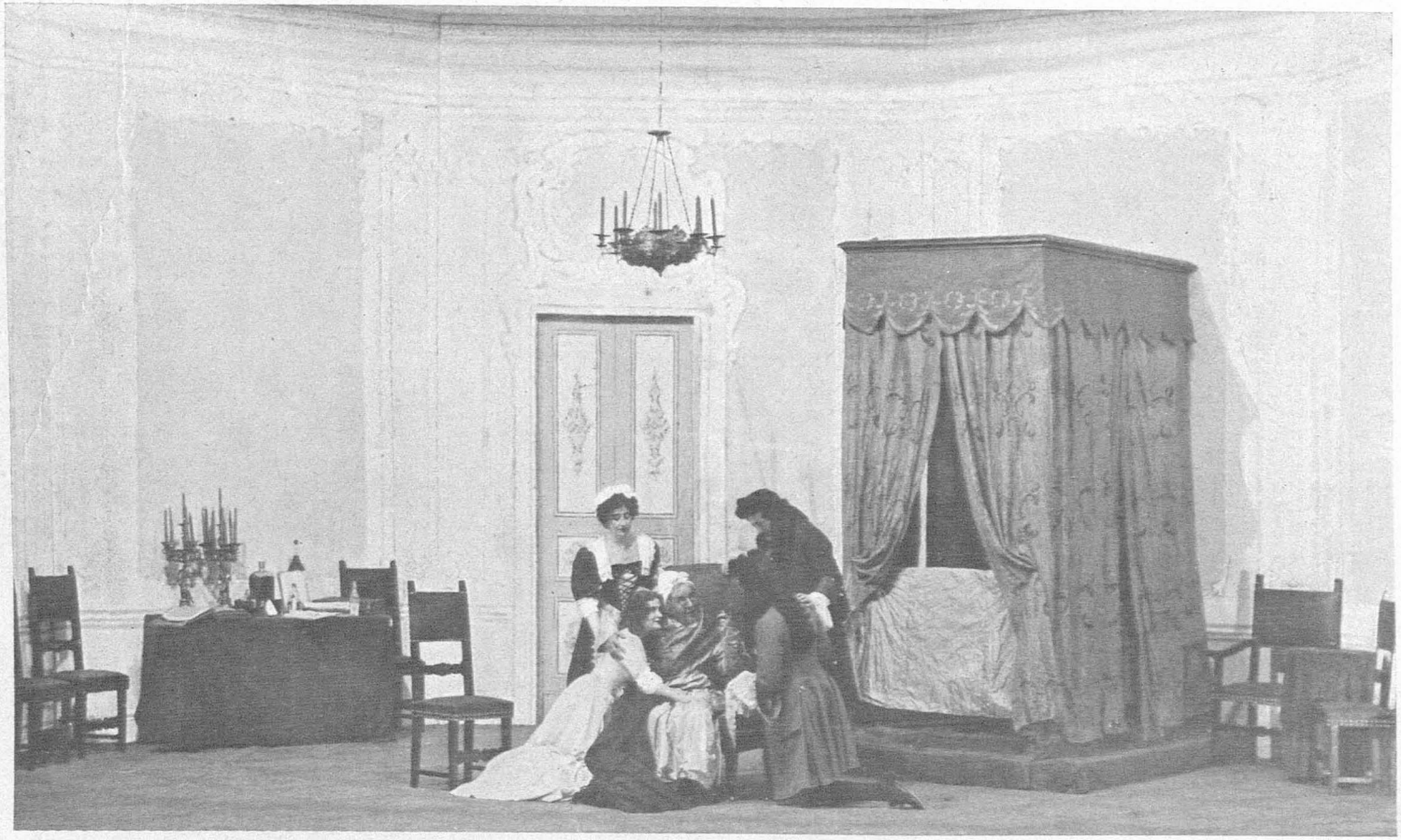
И хотя влияние его на русское декорационное искусство было в свое время громадно, но настоящих последователей иметь он не мог, так как слишком высоко стоял по своему культурному уровню над окружавшей его художественной средой. Отдельные приемы его техники могли перейти к позднейшим театральным декораторатом, не осуществлять свои идеи мог он, конечно, только сам и то в исключительных случаях. Его учение о соответствии настроения декорации, как фона, с пьесой и даже отдельными ее моментами было слишком тонко для его эпохи, которая в театре стремилась прежде всего поражать зрителя пышностью формы и меньше всего волновать внутренним содержанием зрелища.

Декораций, написанных Гонзаго, не сохранилось. Эскизы же его дают лишь представление о его необыкновенном мастерстве в создании архитектурно-фантастических мотивов и о его поражающем творчестве в области светотени. Как живописец он нам почти не известен. Может быть некоторое представление о живописной высоте театрального искусства конца XVIII века и первой четверти XIX-го века могут дать портреты «Смолянок» в театральных костюмах, принадлежащие кисти Левицкого.

Но он был тоже исключительным художником своей эпохи, мастерство которого могло отражаться в творчестве других художников только, как в кривом зеркале. Театральный зритель того времени, даже наиболее культурный, в области декорационной живописи, как и в более поздние времена, тешился больше тем, *что* ему показывалось со сцены, чем тем, *как* это было выполнено в художественном отношении.

Искусство театра в его целом (о чем в своем трактате мечтал уже Гонзаго) не только не осуществлялось в театре в начале Николаевской эпохи, но находилось или в упадке, или только в зародыше. В 1834 году В. Белинский, рецензируя в «Молве» бенефис Живокини жаловался, что «идея искусства только на журнальных обертках и афишах, но в художественных произведениях и на театре ее и духу не было».

Драматические спектакли интересовали публику только при участии в них крупных артистических величин. Тот же Белинский года через два пишет: «Обыкновенно бывает так, что из десяти действующих лиц — три, много, четыре таланта и шесть решительно бездарностей. Оттого нет никакой общности в игре, а без общности — что за очарование? Без нее пред-



«Мнимый больной» — Мольера

1910 г

ставление — кукольная комедия. Вот причины холодности нашей публики и причины глубоко основательные».

В 1838 году, увлеченный вместе со всеми Московскими театралами Мочаловым в роли Гамлета, Белинский оставляет нам замечательный документ по истории театральных представлений той эпохи, описывая этот знаменательный в летописи московской драматической труппы спектакль. Его нервное перо набросало в то время следующие строки:

«Увертюра кончилась, занавес взвился — и мы увидели на сцене несколько фигур, которые довольно твердо читали свои роли и не упускали при этом делать приличные жесты; увидели, как старался Усачев испугаться какого-то пугала, которое означало собою тень гамлетова отца, и как другой воин, желая показать, что это тень, а не живой человек, осторожно кольнул своей аллебардою воздух мимо тени, делая вид, что он безвредно проколол ее... Все это было довольно забавно и смешно, но нам, право, было со всем не до смеху, в томительной тоске дожидались мы, что будет дальше. Вот наши герои уходят со сцены; раздается свисток; декорация переменяется, появляется несколько пажей и выходит г. Козловский, ведя за руку г-жу Синецкую, а за ними бенефициант; театр потрясся от рукоплесканий».

То что казалось смешным для одного из культурнейших зрителей той эпохи, мало замечалось, вероятно, зрителем средним, т. к. все недостатки спектакля, смешившие Белинского, существовали, как бытовое явление, не только в одном московском театре. Так в Альманахе, изданном в 1829 году Аладьиным, «Букет, карманная книжка для любителей и любительниц театра» напечатано: «Декорации можно разделить на два разряда, на необходимые и служащие к великолепию. Скорые перемены обворожают зрителя. Жаль только, что зрители почти всегда бывают предуведомлены о перемене свистком, весьма неприятным для слуха. Лучше подавать знак, неприметный для зрителя».

Всякие традиции всегда сильны в театре. Они держатся, пока чьянибудь мощная творческая индивидуальность не разбивает их и дает начало новым традициям. Косность же, имеющая место в театре, в его декорационном хозяйстве, объясняется еще и чисто экономическими соображениями. Не имея возможности оплачивать крупных художников-декораторов, Дирекция театров копировала из года в год чужие декорации, и эти рабские копии до известной степени роднили внешнюю сторону русской сцены с западной. Так было с постановкой «Волшебного стрелка», когда были выписаны за гроши из Германии в 28 году рисунки декоратора Оригони.



Заслуженная артистка

А. А. ЯБЛОЧКИНА

Так же копировали постановки французских опер. Вероятно, также обстояло дело с декорационной стороной в русской драме, когда декорации требовались не только «необходимые», но и «служащие к украшению». Даже в конце прошлого века, в 80 и 90 годах, как будет видно ниже, декорации Малого театра писались не только по эскизам, заимствованным с Запада, но даже по театральным эстампам Бибиены (XVIII в.).

После перестройки Малого театра в 1840 г. с обстановочной стороной драматических спектаклей дело обстояло не лучше, если не хуже. В воспоминаниях Родиславского прямо отмечается, что постановка «драматических спектаклей была очень бедная; новых постановок и декораций для них вовсе почти не делалось». Окончательно упрочилась система павильонов в отличие от Большого театра, где драматические спектакли продолжали даваться в кулисных комнатных декорациях «что очень разрушало иллюзию, зато имело то удобство, что декорации эти ходили в чистые перемены, а это было необходимо при роде пьес, какие большей частью давались в сороковых годах на этом театре».

Публика продолжала пребывать в прежнем наивном любовании всем, что преподносилось ей со сцены в отношении обстановки. Робкие голоса критики, осуждавшие внешнюю сторону спектаклей, мало, повидимому, тревожили Дирекцию. При постановке в 1841 году «Кориолана» «в Риме времен Кориолана на боковых кулисах красовались венецианские дворцы, на заднем занавесе виднелся какой-то индийский пейзаж», что до известной степени объяснялось спешностью постановки пьесы для бенефиса Каратыгина, приехавшего на гастроли. Но не лучше обстояло дело и через 15 лет: «в том году (1855 г.) «Кориолан» был возобновлен не наскоро; для этой пьесы были сделаны новые костюмы и декорации. И что же сделали с декорациями для этой пьесы? На них нарисовали все, что слыхали о Риме, не заботясь о времени, в которое происходит пьеса. На декорациях, нарисованных нарочно для «Кориолана» были изображены и статуя Курция, воздвигнутая гораздо позже Кориолана, и колонна, украшенная кормами неприятельских кораблей, воздвигнутая в честь консула Дуилия, разбившего флот карфагенян еще позднее после Кориолана, и колонна императора Траяна, и кирпичные тротуары с тумбочками, и даже, кажется, вдали на декорации языческого Рима времен «Кориолана» виднелся храм св. Петра».

Воспоминания Родиславского вообще полны сетованиями на бедность и небрежность постановок 40-х годов. Отмечая декораторов того времени Пино и Брауна, как мастеров своего дела, он, между прочим, называет

декораторов Иванова и Павлова, неудовлетворявших требованиям завзятых театралов.

В 1861 г. А. Н. Баженов, однако, уже отмечает ряд улучшений по обстановочной части в Малом театре. По его словам в этом году «Г. Бредовым написан новый прекрасный занавес. Новая роскошная авансценная драпировка наконец заменила новую убогую старую, которой, я думал, века не будет, потому что помню ее с тех пор, как меня семилетним ребенком (в 1842 г.?) привезли в первый раз в Малый театр смотреть «Гамлета»; да и тогда уже она была далеко не нова».

В этой же статье («Московск. Вед.» 1861 г. № 209) Баженов подробно останавливается на улучшениях по режиссерской части. Замечания его по части декораций хотя и наивны для нашего времени, но не лишены интереса, т. к. относятся уже к эпохе начала расцвета национального репертуара. Вот несколько выдержек из его статьи: «Если, напр., при последнем представлении «Ревизора» следы течи в комнате Хлестакова не совсем удачно были означены узенькими полосками коленкора или черной бумаги, прибитыми по углам, то все же нельзя не видеть в этом особенной внимательности к обстановке пьесы»... если комнаты составляются из сплошных декораций, а не из кулис, то стены таких комнат ни в каком случае не следует писать в перспективу, как написаны, напр., стены той же комнаты в доме городничего; тут перспектива явится сама собой; от несоблюдения этого выходит много неловкостей. Положим, что между окном и дверью должно висеть зеркало. Верхние линии окна и двери нарисованных в перспективу, представляют наклонение сверху вниз по направлению от авансцены к задней декорации, а верхняя линия висящего между ними зеркала (не нарисованного) не имеет такого наклонения, и выходит нелепость. Все эти и многие, подобные им, сценические промахи, могут быть устранены легко и улучшат обстановку, оправдоподобив ее».

Господство пьес А. Н. Островского в репертуаре 60 и 70-х годов мало изменило обстановочное дело Малого театра. Пьесам великого драматурга дирекция по разным причинам не могла давать должной обстановки, что, впрочем, не имело значительного влияния на успех их, т. к. в отношении актерском почти нельзя было желать лучшего состава, чем это было в самый блестящий расцвет Малого театра. И С. В. Танеев в своей брошюре «Падение театра» («материал для истории императорских театров», выпуск IV, Спб. 1887 г.) отмечает: «замечательно, что московский Малый театр, во время своего процветания, т.-е. до конца 70-х годов, никогда не отличался обста-

новками, и доклад, составленный в 60-х годах при министерстве двора и озаглавленный «Исторический обзор развития театральных зрелища и учреждений в России», заканчивается, относительно времени царствования Николая



В. А. Шухмина Диана — Графиня Бельфлор
«Собака Садовника» — Лопе-де-Вега

Павловича, такими словами: «Русский театр, богатый по содержанию пьес и по талантам исполнителей, был чрезвычайно беден по своей обстановке».

Резкий поворот от заграничной мелодрамы и водевиля к национальной драме и комедии, начавшийся в казенных театрах с появлением пьес А. Н. Островского и его современников, неминуемо должен был отразиться как на декорационной живописи, так и на всей монтировочной части театра.

Уже в 60-х годах обозначается школа русских декораторов, возглавлявшаяся Шишковым и Бочаровым. Талантливый Роллер (1805 — 1891), в первой половине XIX столетия вызвавший восторженные отзывы Ф. Кони по поводу постановки «Руслана и Людмилы», дал ряд учеников, продолжавших культивировать декорационное искусство по заветам своего учителя на сценах обеих столиц. Роллеровские прорезные декорации были своего рода откровениями в области фантастических, оперных и балетных постановок, но появление в репертуаре русских исторических хроник в стиле реальной литературной школы, уже потребовало от декораторов кроме фантазии и техники еще и более строгого подхода к своему делу. Возрождение интереса к родной старине и ко всему национальному приблизило декораторов к археологии и натуре. Декорационная живопись стала колоритнее и менее театральноусловна.

Успех постановки «Бориса Годунова» Пушкина на Петербургской сцене в 1870 г. — эра, отмечающая прочное начало господства на сценах правительственных театров русских декораторов, поддержанных авторитетным пером В. В. Стасова, не замечавшего в своем увлечении археологией многих существенных недостатков, главным образом, малой художественности декораций Шишкова к «Борису».

В 70-х годах при Академии Художеств М. А. Шишков основал декорационный класс, и это обстоятельство дало новый толчок к развитию декорационного дела. В Московских театрах до 80-х годов еще ощущался своего рода застой в декорационной живописи, но в 80-х же годах на сцене Малого театра начинают появляться декорации молодого декоратора А. Ф. Гельцера получившего художественное образование в Строгановском Училище, а по декорационной живописи являвшегося учеником московского декоратора А. Исакова, выученика Роллера. Серьезное изучение натуры и, в частности, пейзажа средней полосы России, наряду с изучением на месте исторических памятников западно-европейской архитектуры — все это помогло в свое время Гельцеру показать на сцене Малого театра ряд новых интересных декораций к пьесам Островского, Лопе-де-Вега, Гюго, Шекспира, Сарду, Бьернсона.

Декорации Гельцера сменили условно-театральные полотна его учителя Исакова, дававшего еще в 70-х годах фон для пьес Островского.

Но сценический инвентарь Малого театра еще долгие годы, вплоть до конца XIX в., продолжал быть в достаточной мере примитивным. Частая смена постановок новых пьес не позволяла отказываться от традиционных «дежурных» лесных кулис, лесных и воздушных поддуг, т. к. у Дирекции не хватало средств давать для каждой новой пьесы специальные декорации.

Гастроли Мейнингенцев, всколыхнув стоячие воды монтировочной стороны русского театра, только до известной степени оказали влияние на внешнюю сторону спектаклей Малого театра, на построение макетов, световые эффекты и т. п., но на художественную сторону дела влияние большого Мейнингенцы оказать не могли, так как декорационная живопись у самих Мейнингенцев была еще на очень посредственной высоте. В ней было больше археологии, чем подлинной живописи, больше рисунка, чем самой живописи: по наброскам и планировкам Герцога Георга, декорации выполнялись банальными профессорами декорационного дела, а не настоящими художниками.

Все же влияние Мейнингейцев на постановочную часть Малого театра было значительно... Применение сложных световых аппаратов стало явлением обычным. Машины звуковых эффектов совершенствовались то же год от году. Но это были отдельные детали, мало объединенные одной творческой волей режиссера, и искусство декоратора, например, продолжало итти в разрез с игрой артистов, — или не сливаясь с ней по стилю, или мешая ей своей крикливостью...

В интереснейшей для изучения сценизма 90-х годов статье Сергея Глаголя о постановке с точки зрения художника «Орлеанской Девы» в бенефис уже маститого в то время Гельцера, указывается, что постановки Малого театра почти безукоризненны в так называемых «ковровых» пьесах — где необыкновенная жизненность, реальность и самая мелочная правдивость в каждой сцене, в каждой самой незначительной детали». Но в то же время Сергей Глаголь подчеркивает, что когда театр берется за постановку пьесы не совсем реальной, требующей и от декоратора, как и от актеров, известной стилизации, то чувство художественной меры у декораторов как бы исчезает, и декорации не вяжутся с актерской частью спектакля и даже назойливо стараются подавить собой актеров.

Извинением декоратору в данном случае может служить лишь то обстоятельсто, что — несмотря на урок, данный Мейнингенцами не только русскому, но и всем европейским театрам, — «искусство театра» в целом, искусство режиссера только еще нарождалось к концу XIX века. Принимая это во внимание необходимо отметить то, что Малый театр, благодаря Гельцеру, поднял на значительную высоту свою монтировочную часть.

К недостаткам Гельцера следует все же отнести «резкость красок, чрезмерную их яркость и определенность и жесткость прорезей», это отмечает Глаголь, и это воочию подтверждается самими декорациями Гельцера, прекрасно сохранившимися до наших дней... Краски Гельцеровских декораций,

их безвкусие и яркость можно считать для этого декоратора как бы унаследованными по традициям от его предшественников. Наряду с другими старыми декорациями, продолжавшими все еще появляться на сцене Малого театра уже во времена Гельцера, очень многие походили на тот антрактовый занавес, который вызвал в 1866 году следующие строки стихотворения Баженова:

Смотрите: арка и эстрада,
На лестнице для красоты
Из ваз раскинулись цветы,
Колонны, ниши, балюстрада...
Между колонн статуи три
Являют, верно, муз собою;
А сверху массой голубою
Над всем спускаются драпри:
Оно безвкусно, хоть и ярко.

Композиции Гельцера не обличают в нем творческой фантазии, и под сомнением всегда их оригинальность, т. к., например, две из наиболее нашумевших его декораций — «Ратуша в Брюсселе» (Ризоор) и «Двор замка» Макбет) почти рабски скопированы, — первая с парижской декорации того времени, и вторая — с декорации Бибиены. Но выполнены бывали его декорации всегда с «громадным старанием» (по выражению Глаголя), чему не мало способствовал из его ближайших помощников А. П. Галкин, исключительный знаток линейной перспективы.

Успеху гельцеровских декораций помогало то, что в девяностых годах Малый театр был хорошо оборудован в отношении световом: после электрической выставки, бывшей в начале девяностых годов в Москве, последние усовершенствования в области освещения сцен электричеством были тотчас же применены в Малом театре. Хорошо поставленная световая часть позволяла декоратору хорошо пользоваться эффектами транспарантной живописи, особенно при переходе света от дня к ночи.

Последняя четверть девятнадцатого века, проходившая на сцене Малого театра под флагом сценического и литературного реализма, с одной стороны, много способствовала улучшению монтировочной части постановок, с другой же, сильно удалила театр от принципов театральности со всеми последствиями расхождения театра с его основными законами.

Сложность монтировки, экономическая невозможность монтировать каждую пьесу заново, привели театр к необходимости давать специальную обработку классическим пьесам, приспособлять их к условиям декорационно-

машинной части сцены. Постепенный переход от кулисной системы и навесных декораций к системе павильонной привел к тому, что без длительных антрактов не могла уже производиться смена декораций; например, в классических пьесах испанского и английского репертуара. В силу этого, руководители литературно-репертуарной части, мало знакомые с техникой машинно-декорационной стороны театра, поддаваясь обаянию реалистических декораций, долгое время безжалостно урезывали и сводили многокартинные пьесы Шекспира, Лопе-де-Вега и др. классиков. Это самое наблюдалось в то время и в Петербургской русской драме и по тем же причинам. Уроки, данные в этом отношении гастролями в обеих столицах Мейнингейцов, с невероятной быстротой сменявших одну на другую самые сложные декорации, эти уроки проходили почти бесследно.

На частных сценах Москвы с половины восьмидесятых годов стало резко обозначаться участие в постановках подлинных художников, изготовлявших не только эскизы для декораций, но и самые декорации. На сцене начали уже работать Коровин, Поленов, Васнецов, Соллогуб; но для признания их академическими театрами необходим был толчок сверху, признание самой дирекцией значения художника в театре.

Только один Соллогуб сравнительно рано был привлечен к работе в правительственных театрах и то, как автор костюмов, а его полный проект постановки «Гамлета» (костюмы и декорации), исполненный уже в 1886 году, так и пролежал не выполненный в портфеле Московской дирекции, как не увидели света рампы в свое время два проекта балетных постановок знаменитого графа Ф. П. Толстого, еще в 40-х годах получившие утверждение Николая, но дирекцией по разным причинам, между прочим, по несоответствии с эстетическими запросами публики, так и оставшиеся неосуществленными на сцене.

Только в самом начале XX столетия можно отметить резкий поворот в обстановочной части Московских казенных театров и привлечение к работе свежих художественных сил.

Директорство С. М. Волконского и вслед за ним В. А. Теляковского началось при угасании влияния на вкусы публики «передвижников» в живописи и возрождения русской живописи под влиянием группы «Мира искусства».

Робкие вначале попытки художественных постановок на сцене Малого театра приняли в конце концов определенный характер как под давлением самой дирекции, считавшейся уже с результатами опытов частных сцен, так и под давлением художественных запросов руководителей театра.

В 1900 г. трагедия «Ромео и Джульетта» шла уже в декорациях художника Досекина, и стали сдаваться в архив полотна Гельцера.

Значительное влияние начали оказывать вкусы увлекавшегося обстановочной стороной спектаклей А. П. Ленского и, позднее, А. И. Южина. А. П. Ленский, как режиссер, дал ряд постановок, где не только декорации, но и костюмы выполнялись по его эскизам. Став на короткое время (всего на два сезона) художественным руководителем театра, он почти с юношеским пылом принялся за реорганизацию обстановочной части сцены, подняв дело на значительную высоту. Дальнейшее развитие художественной стороны обстановок в Малом театре продолжалось уже после смерти А. П. Ленского, благодаря А. И. Южину, настойчиво добившемуся, еще при дирекции казенных театров, отпуска нужных средств для поднятия на должную высоту всей монтировочной части.

Машинная часть сцены Малого театра начала меняться под влиянием уже далеко не новых приобретений в этой области. Покатая традиционная площадка сцены была переделана в вращающуюся, причем применение ее не обходилось иногда без лишних увлечений при постройке макетов декораций. Сцена постепенно обзавелась движущимися панорамными валами и, наконец, в конце первого десятилетия нового столетия грандиозным, по высоте своей, панорамным ходом, потребовавшим уничтожения нижнего ряда переходных мостков.

К этому же времени относятся попытки постановок пьес Шекспира и Мольера по принципам условных постановок, облегчавших ход спектакля и дававших возможность играть самые пьесы без уродования текста и приспособления его к механизму театра.

Академические традиции Малого театра, бывшего всегда по преимуществу и прежде всего театром актера, оставались по прежнему незыблемыми, и искусство режиссуры являлось подчиненным этим традициям.

Современный декорационно-монтировочный фон спектаклей Малого театра, благодаря сотрудничеству крупнейших художников, Юона, Кардовского, Добужинского, Лансере, Веснина, Шарлемана, Грабаря и мног. др. сравнял в отношении постановочном академическую сцену со сценами других театров.

В театре, наряду с его традициями, есть «искусство театра» в его целом, искусство постановки, в том виде, как мечтал более ста лет назад великолепный художник XVIII века, итальянец Гонзаго, волею судьбы ставший русским театральным деятелем.

Н. П. КАШИН

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК УПРАВЛЕНИЯ МАЛОГО ТЕАТРА ЗА СТО ЛЕТ

I

Четырнадцатого октября (по стар. стилю, по новому 27-го) 1824 г. был открыт Московский Малый театр. Но еще года за два до этого, именно 4-го ноября 1822 г., по представлению Комитета по театральным делам Московские театры были отделены от Петербургского управления и подчинены Московскому военному генерал-губернатору, которым был тогда Дмитрий Владимирович Голицын. Делалось это с целью «отвращения неудобств, встречавшихся в действиях Московского театра, который и средствами и местными обстоятельствами разнится от С.-Петербургского театра».

Согласно особому «Постановлению» управление московского театра получило название «Дирекции Императорского Московского Театра», которая совершенно подчинялась московскому военному генерал-губернатору, как лицу, заменяющему собою Главного Директора.

На содержание театра и при новом управлении, как и раньше, производилось от казны по сто сорок тысяч рублей в год, в добавок к собственным доходам театра.

Чтобы «облегчить сколько возможно московского генерал-губернатора в занятиях его по московскому театру», с этой целью для управления театром назначался по выбору генерал-губернатора особый директор, которому и подчинялась дирекция, составлявшаяся кроме директора еще из двух членов по хозяйственной и репертуарной части, также избираемых генерал-губернатором.

Директором московских театров был назначен Федор Федорович Кокошкин, уже с 1817 г. бывший третьим помощником Управляющего Московским театром.

Д. В. Голицын задался целью поставить Московский театр на один уровень с Петербургским и первое, на что он обратил внимание, это — постройка двух театральных зданий, при чем, кроме восстановления здания

бывшего Петровского театра, решил нанять дом купца Варгина для помещения Малого театра, что и было потом приведено в исполнение: впоследствии названный дом был не только арендован, но по истечении некоторого времени и куплен дирекцией.

Затем генерал-губернатор озаботился вопросом о материальных средствах театра. 25 февраля 1824 года он вошел с докладом о необходимости отпуска Московской конторе, помимо получаемых ею ежегодно 140.000 руб., еще 160.000 руб. А 14-го мая того-же 1824 г., по словам В. П. Погожева, В. Д. Голицын писал входившему, в качестве одного из членов в Театральный Комитет, Ф. Милорадовичу, что он (Голицын) «испрашивал годовой отпуск, имея в виду положение театра в данное лишь время, но что в будущем, с постройкой двух новых театров и с переводом в них спектаклей потребуется дополнительное годовое ассигнование в сумме 348.000 руб. Но это его ходатайство встретило резкий отпор со стороны члена Комитета В. В. Долгорукова, который признал достаточным дополнительное ассигнование Московскому театру в сумме лишь 200.000 руб. в год. И когда 9-го сентября 1824 г. Голицын, представляя свой проэкт штатов Московского театра, снова ходатайствовал об отпуске 348.000 р. в год, Долгоруков в свою очередь настаивал на отпуске только 200.000 руб., это мнение было поддержано театральным комитетом, который свое решение представил в Комитет Министров, и 3-го мая 1825 г. был издан указ о назначении Московскому театру субсидии из городских сумм г. Москвы в размере 200.000 руб. Так разрешился вопрос о субсидии.

Другой вопрос, занимавший Голицына, был вопрос о «составлении постоянного положения об управлении Московскими театрами». Входя в образованный 22-го февраля 1824 г. Комитет из четырех лиц, в котором главную роль играл Милорадович, и на который было возложено: «вникнуть подробно в образ нынешнего управления театрами, сообразить доходы и расходы Дирекции с мерою необходимости и составить на будущее время постоянное положение об управлении театрами», московский генерал-губернатор, конечно, не участвуя лично в делах Комитета, все же хотел влиять на его решения, касающиеся Московского театра, и просил осведомлять его о такого рода постановлениях «для соображений его на тот конец, что может быть в иных случаях найдет он необходимым представить на рассуждение сего Комитета свое мнение». Еще 14-го мая 1824 г. он внес в Комитет проэкт «о необходимых мерах: 1) для существования, 2) для улучшения и 3) для верного постановления Московского театра на

прочном впредь основании». Когда же Милорадович прислал Голицыну первоначальные предположения Комитета, «по предмету нового образования управления С.-Петербургскими театрами» для подписи, а также



В. Н. Рыжова

для сообщения своих соображений по этому поводу, он в дополнение к вышеозначенному проэкту отправил особое «на опыте и местности основанное мнение», прося исходатайствовать разрешение «о составе в свое время Штатов Московского театра и принаровлении утвержденных правил

к местному и отдельному управлению оным». Но дело разработки общего специального положения об управлении Московскими театрами затянулось и оставалось не разрешенным, за все время, пока они находились под главным начальством Московского генерал-губернатора.

Предложенный последним проэкт Штатов Московского театра, повидимому, Комитетом был принят, за некоторыми исключениями; по крайней мере в 1826 г. этот Штат считался действующим. Он включал в себя шесть отдельных штатов, а именно: 1) «Штат Конторы Дирекции Московского театра», 2) «Штат Российской труппы», 3) «Штат балетной труппы», 4) «Штат оркестра», 5) «Штат гардеробной части» и 6) «Штат декорационной части», не касаясь таким образом театральной школы.

Среди частных вопросов, касавшихся актерского быта и приводивших иногда Дирекцию в недоумение, был вопрос о детях крепостных людей, купленных у Столыпина и подаренных г. Головкиной; Дирекция не знала, как поступить ей с теми детьми, которые оказывались неспособными к театральному делу. Между тем как другие лица, как А. А. Майков, прежний управляющий Московскими театрами, заведением специальных музыкальных и танцовальных классов всячески старался использовать для театра детей крепостных музыкантов и актеров, кн. Голицын решительно высказался в том смысле, что «вообще, при теперешнем образе управления театрального, неприлично Дирекции иметь людей на крепостном праве, в каких бы то ни было должностях» и что «оставаться при театрах могут они (т.-е. дети) не иначе, как по добровольному согласию и взаимному договору с Дирекцией». В связи с таким взглядом Голицына находится, вероятно, и освобождение Московских артистов от крепостной зависимости, имевшее место 21-го октября 1824 года.

Достигнув желаемых успехов в деле организации Московского театра, Голицын передал его в ведение директора Ф. Ф. Кокошкина. Что касается этого последнего, то вот какой отзыв о нем дает его современник, известный редактор-издатель журнала «Репертуар и Пантеон», Ф. А. Кони. «Я думаю, писал он, в целом мире нет управления труднее, многосложнее, замысловатее управления большим театром. Кулисы имеют свою политику, свою финансовую систему, свою дипломатику, свои интриги, свои интрижки, свои бюджеты и компликации, которые гораздо запутаннее веревок, колес и проволок над и под сценою. Хороший директор театра стоит доброго министра. Его изучению и управлению подлежат и внутренняя и внешняя часть театра: артисты и публика. Он должен проникнуть во всю глубину

своего мишурного царства, постичь вполне свою картонную и холстинную природу и совершенно освоиться с характером, потребностью и направлением зрителей, пишущих, действующих, поющих, играющих, и даже предстоящих людей. Это не шутка! Для этого человеку нужны только: сила душевная, долготерпенье камня, проницательность базилиска, предвидение календаря, заботливость крота, трудолюбие пчелы, крепость дуба, расторопность кузнечика и любовь к искусству чуть ли не безумная. Словом: хороший директор театра должен вмещать в себе все добродетели животного, растительного и бездушного царства. Вот почему в целом мире считают так мало хороших директоров. К этому малому числу однакож бесспорно принадлежал наш незабвенный Федор Федорович Кокошкин, директор Московского театра, драматический писатель, славный актер и чтец, любитель и знаток искусства, артист в душе, умный барин и благороднейший человек. В нынешнее 20-летие ничего не было и нет, истинно прекрасного и прикосновенного к Московскому театру, с чем бы тесно не связывалась память о Кокошкине, что бы ни было произведением или плодом его забот, его ума и любви к искусству. Заговорите ли вы о Щепкине, Рязанцеве, Мочалове, Сабурове, Живокини, Львовой-Синецкой, Репиной, Верстовском, Писареве, Ротчеве, Павловой; и словом обо всяком таланте, значительном, развившемся в Москве при, или — на театре — вы должны непременно начать ab ovo, т.-е. с Ф. Ф. Кокошкина, ибо он или отыскал и отличил их в толпе, или образовал советом и одобрением, или побудил их к труду и творчеству». Так Львову-Синецкую он выписал из Рязани, а для ангажемента М. С. Щепкина он специально командировал в провинцию М. Н. Загоскина.



В. Н. Рыжова Каурова
«Завтрак у предводителя» — Тургенева

Автор «Юрия Милославского» был назначен членом дирекции по хозяйственной части. Репертуаром ведал тогда Арсеньев, по отзыву Аксакова,

человек очень образованный, знаток и страстный поклонник греческой литературы, правда, дела по репертуару предоставивший всецело Кокошкину; помощником Арсеньева и переводчиком был А. И. Писарев, известный автор водевилей и куплетов; наконец, директором музыки или, вернее, инспектором театров был А. Н. Верстовский. «Один перечень этих имен, справедливо замечает В. П. Погожев, показывает, что Московский театр, с отделением от Петербургской Дирекции, на первое время попал в хорошие руки людей, искренно преданных искусству, и эпоха Кокошкина имеет полное основание считаться золотым периодом Московского театра».

Несмотря на отделение Московского театра от Петербургского, в основе он все же управлялся по директивам, идущим из Петербурга, тем более, что в этот период основы управления театром только еще вырабатывались. Комитетом по театральным делам разрабатывалось положение о театрах и в результате этих работ явилось утвержденное 3 мая 1825 г. «Постановление Театральной Дирекции», которое определяло правила и обязанности самого Комитета, обязанности директора театров, состав театральной конторы и состав петербургских театров, устанавливало новые пенсионные правила для артистов, а также порядок делопроизводства по денежной части и отчетности. Кроме того в «постановлении» излагались «правила внутреннего управления» театральной дирекции», в которых есть между прочим такие статьи: «о состоянии трупп», «о награждениях и взысканиях», «о составлении репертуара», «о принятии и постановлении пьес», «о награждении авторов», «о бенефисах», «о пробах» (т.-е. репетициях), «о гардеробе», «о декорациях и машинах», «о домах и квартирах артистов», «о экипажах» и т. д. Эти правила, говорит В. П. Погожев, «переполнены руководящими объяснениями главным образом по художественной части, принадлежащими, как надо думать, перу большого знатока театрального дела А. А. Шаховского. Объяснения эти имеют несомненное историческое и практическое значение». Так напр., «установление трех главных элементов прочной постановки сценического дела: удачного распределения ролей, хорошей спетовки и ансамбля, делая честь авторам положения, сохранит всегда руководящее значение для всякой солидной сцены».

Что касается «принятия и постановления пьес», то Положением 1825 года установлены три инстанции для рассмотрения последних: 1 инстанция—директор, 2-ая—коллегия известных словесников и 3-я—Комитет Главной Дирекции, по одобрении которого пьеса направлялась в общую цензуру. Хотя вторая инстанция не была обязательной, все-таки путем рассмотрения пьес

в собрании известных словесников пытались ввести серьезную и компетентную художественно-литературную критику, очевидно с целью таким образом «очистить и усовершенствовать репертуар», признанный и провозглашенный авторами Положения «душою театров». Установленный этим «Положением» порядок рассмотрения пьес, одобренный и постановлением Комитета Главной Дирекции 1 марта 1826 г. оставался действующим равным образом и для петербургских и московских театров вплоть до 1851 г., т.-е. в течение двадцати пяти лет.

Правила «о награждении авторов», собственно говоря, изменяя правила 1809 г. по тому же вопросу, в сущности никакой перемены в системе гонорара не вносят, только повысив самое вознаграждение, и в особенности переводчикам. Далее эти правила на практике, повидимому, точно не применялись, а в ноябре 1827 г. было уже издано новое Положение о вознаграждении авторов.

Правилами 1809 г. устанавливались четыре способа приобретения пьес у автора: 1) автору уступался один сбор со 2-го, 3-го или 4-го представления пьесы; 2) автору или переводчику единовременно уплачивалось от 200 р. до 900 руб.; 3) капельмейстеру за сочинение оперной или балетной музыки определялось годовое жалованье; 4) за пьесы, поставленные в чей-либо бенефис, платы не полагалось.

Не касаясь авторского гонорара по правилам 1825 г., перейдем прямо к правилам 1827 г., которые предлагают три способа приобретения пьес Дирекцией: 1) автору полагалась известная часть с двух третей сбора каждого спектакля, на котором шла его пьеса; 2) автору полагалась единовременная плата не свыше 4000 руб. и 3) за пьесы, поставленные в чей-либо бенефис, авторский гонорар не выплачивался.

Пьесы разделялись на пять разрядов сообразно с числом актов, хотя это последнее не всегда считалось безусловной мерой для вычисления платы; затем принималось во внимание, писана ли пьеса стихами или прозой, причем стихотворная пьеса ценилась выше, так что стихотворные переводы ценились наравне с оригинальной прозой. Ясно, что такого рода принцип не выдерживает критики.

Положение 1825 года затрагивало между прочим вопрос о правах наследников автора на гонорар за постановки его пьесы. Положение 1827 года совершенно об этом умалчивает. Нарушая выгоды авторов бесплатным приобретением их пьес, поставленных в чей-либо бенефис, настоящее «Положение» все-таки обнаружило стремление притти на помощь автору в соблю-

дении его интересов, а именно обеспечивало «автору пьес первых трех классов шесть представлений в первый год постановки и два представления во все последующие (причем одно представление в лучшую часть сезона), если пьеса дает половину сбора в лучшую часть сезона и не менее четверти сбора в остальное время».

В один и тот же день с утверждением «Положения о вознаграждении сочинителям и переводчикам», а именно 13 ноября 1827 года было утверждено «Положение о пенсионах артистам казенных театров», которым все артисты, сообразно с их амплуа, разделены на четыре разряда или степени. К первой степени отнесены: артисты первого амплуа, а также декораторы, машинисты, главные режиссеры и дирижеры; ко второй — артисты, играющие вторые роли, все музыканты и помощники машиниста; к третьей — артисты, занимающие роли utilités, суфлеры, живописцы, театрмейстеры, гардеробмейстеры и бутафоры; к четвертой — артисты на амплуа «вводных лиц» (accesoires), хористы, статисты, фигуранты, помощники живописцев и цветочницы. Размер пенсии артистов зависел от оклада их жалованья, получаемого за последние три года общей усердной и беспорочной службы, но конечно не превышая полных окладов пенсии, установленных «Положением», т. е. для первой степени — 4000 руб., для второй 2500 руб., для третьей — 1.500 руб. и для четвертой — 750 руб. Сроки выслуги пенсии были назначены такие: 18, 20, 22 и 25 лет, чем ниже степень амплуа актера, тем дольше приходится ему служить для получения пенсии. Сроки эти могли видоизменяться, в случае например, болезни, и в этом случае сроки были понижены, соответственно степеням, до 10, 12, 15 и 20 лет, по прошествии которых артисты могли получить пенсию в размере половины оклада. Последнее право, по словам В. П. Погожева, «поставило в скором времени Дирекцию в затруднение и привело к изменению закона о пенсиях в 1833 г.».

«Положения» 1827 г. были препровождены и в Контору Дирекции московского театра «для руководства и исполнения». Но прежде чем перейти к дальнейшему рассказу, должно упомянуть следующее обстоятельство. Оба названные выше «Положения» 1827 г. были изданы в то время, когда изменилось все театральное управление. Дело в том, что 22 августа 1826 года было создано министерство двора, и в § 1-м положения о нем было сказано, что «Министр императорского двора есть главный начальник над всеми придворными ведениями и Театральною Дирекциею». С учреждением этого министерства, московское театральное управление вышло из ведения

московского генерал-губернатора и перешло под главное начальство министра двора, которым был назначен Петр Михайлович Волконский.

По совершенно справедливым словам В. П. Погожева, «надо очень близко войти в положение, интересы и психологию тогдашней московской театральной администрации, чтобы в полноте и правильно оценить значение совершившегося переворота. Двадцать лет, постепенно, налаживалась громадная московская театральная машина. Трудами десятков лиц с недюжинным административным и художественным дарованием, шаг за шагом завоевывал московский театр свою репутацию и престиж и, наконец, за последние три года, обеспечив себе некоторое благосостояние, мирно строил планы дальнейшего упорядочения и усовершенствования. И вдруг, одним почерком пера, центр административного тяготения был перемещен из Москвы в Петербург».



Е. И. Рощина-Инсарова

Уже одна отдаленность расстояния от главного распорядителя создавала для московского театрального управления массу затруднений, мешавших правильному ходу дела, особенно если принять во внимание, что еще не были выработаны правила, регулирующие нормальное течение административного управления театром. Как выше было сказано, «Положения» 1827 г. были выработаны уже после учреждения министерства двора. Еще не было штатов Дирекции, которые конечно являлись насущной потребностью. В 1825 г., правда, были введены Голицыным штаты, но министр двора отказался их признать. В течение трех с половиною лет Московская Дирекция оставалась без определенного положения, и только 1 апреля 1830 г. были утверждены новые ее штаты, составленные по образцу штатов Петербургской Дирекции. Эти штаты обеих Дирекций, впоследствии в частностях несколько измененные, оставались в силе в течение слишком пятидесяти лет, вплоть до реформы театров при Александре III.

А штатов артистической части Кокошкину так и не удалось дождаться: они были введены в 1831 г. уже при его преемнике Загоскине. Отметим одну черту П. М. Волконского в его отношении к артистам: он был настойчивым противником заключения контрактов с артистами русскими поддан-

ными, особенно если это были артисты драматической труппы, делая исключения только для оперных артистов. Таким образом особенно страдал от этого как раз именно Московский Малый театр.

Отметим кстати и другие обстоятельства, от которых также приходилось страдать Московским театрам при Кокошкине. Первое от чего он страдал, была конкуренция Петербургских театров, притом главное в деле ангажемента артистов, так как Петербургская Дирекция, повидимому, не стеснялась прямо переманивать к себе московских артистов, как это было в случае с талантливым комиком В. И. Рязанцевым. Этот последний, когда московская Дирекция вошла с ним в переговоры о продолжении его службы на будущее трехлетие, просил старший оклад жалованья, т.-е. 4000 руб. и полный бенефис, а Дирекция предлагала ему 3000 руб. и половину бенефиса. Петербургская же Дирекция прибавила Рязанцеву 1000 руб. и таким образом Московский Малый театр лишился талантливого артиста. И вообще при столкновении интересов двух Дирекций Петербургской и Московской, последняя терпела неудачу. Так например, член комитета Управления Петербургскими театрами Гагарин, войдя с Загоскиным в соглашение об единовременной уплате ему 2000 руб. за его пьесу «Благородный театр» вошел к министру с ходатайством, чтобы половину этой суммы уплатила Московская Дирекция, которая также будет ставить названную пьесу, и П. М. Волконский утвердил это ходатайство, даже не считая нужным спросить мнения Моковской Дирекции, насколько выгодно такое соглашение с автором, и отдаля соответствующее распоряжение Кокошкину. Когда же последний, уплатив причитающуюся сумму в 1000 р., ходатайствовал о том, чтобы Петербургская Дирекция также в свою очередь принимала на себя уплату половину суммы за пьесу или оперу, приобретаемую Московской Дирекцией, если только она будет ставиться и на Петербургских театрах, и указал на то, что как раз Петербургская Дирекция не участвовала в расходах на покупку оперы «Пан Твардовский», за которую было заплачено 4000 р., то министр двора, сначала признавший ходатайство Кокошкина основательным, потом под влиянием Комитета изменил свое мнение, и ходатайство Кокошкина не было удовлетворено.

Далее страдали Московские театры от конкуренции иностранных трупп, французской и немецкой, так как контингент театральной публики в то время был все-таки более или менее ограниченным. Наконец влияли причины, чисто случайные, как например, закрытие театров по случаю траура ввиду смерти кого-либо из царской фамилии, затем по случаю морозов или же холеры 1830 и 1831 годов.

Как бы то ни было, но с 1829 г. стало наблюдаться понижение сборов и, главным образом, в Малом театре, так что с 1830 г. Кокошкин даже принужден был понизить цены на места. А после холеры 1830 г. он применил сразу две меры к сокращению расходов по артистическому персоналу — увольнение излишних артистов и перевод полных бенефисов на половинные, меры, которые, по верному замечанию В. П. Погожева, «нельзя признать отвечающими административной этике». Но всеми этими мероприятиями Кокошкину не удалось улучшить финансовое положение московских театров, и вместе с тем спасти свое собственное положение: он был принужден вытти в отставку.

Позволю себе привести характеристику его эпохи и деятельности, принадлежащую перу вышеназванного историка московских театров.

«Всего лишь девять лет руководил Ф. Ф. Кокошкин московскими театрами, но эпоха его управления является в высшей степени интересной для истории театрального дела. Эпоха эта представляет собою полную картину жизни большого театрального учреждения, отражая в ней все те темные места и подводные камни, с которыми, как и сто лет тому назад, приходится театральным деятелям считаться и теперь. В кокошкинской эпохе как бы сосредоточились все крупные явления, имеющие значение в театрально-административной машине. Тут и перемещения правящих центров и перемены в составе лиц, вершащих судьбы театра, здесь же капризы и прихоти влиятельных классов, столкновение самолюбий высоких сановников, интриги артистического состава и, наконец, своекорыстные происки разного рода дельцов, ищущих возможности поживиться за счет богато-обставленного казенного учреждения. Несмотря на слабое развитие в кокошкинскую эпоху театральной столичной антрепризы и на младенческое состояние сценической критики, Директору московских театров приходилось считаться и с конкуренцией московского театра в Москве и со сманиванием артистов Петербургскими театрами и в то же время выносить нападки пристрастной прессы. Ко всему этому тяжелым бременем легли на кокошкинскую эпоху разного рода стихийные невзгоды.

Человеку, материально обеспеченному, коренному московскому барину, Кокошкину нужно было носить в себе много любви к делу, энергии и даже фанатизма, чтобы продержаться хотя бы эти девять лет на ответственном и беспокойном посту Директора московских театров. И действительно Кокошкин был фанатик. Вся жизнь, все помыслы его были в театре. Лавируя между преобладающими течениями в Москве и Петербурге, твердо держа в руках

вожжи сложного управления театрами, Кокошкин не гнушался черной работой смазки и починки грузного сценического экипажа, по ночам пригонял монтировку пьес, сам проходил роли с артистами, добросовестно вникал в мелочи детской жизни училища, выкраивал гроши в скромном театральном бюджете и в то же время добросовестно изучал современную драматическую литературу, успевал сам писать пьесы и даже составлял грандиозные проэкты народного театра. Энергия поистине изумительная!»

II

Преемником Кокошкина был М. Н. Загоскин, который с 30-го марта 1823 г. служил в Конторе Дирекции театров помощником директора в качестве члена по хозяйственной части. 30-го апреля 1830 г. он был назначен Управляющим Конторою, а в 1831-м году Директором Московских театров.

Написавший не мало пьес для театра, еще более прославившийся своими историческими романами, М. Н. Загоскин в качестве директора театров мало чем проявил себя. По крайней мере С. Т. Аксаков в известной биографии Загоскина ничего не говорит об его деятельности на этом поприще, указывая только голые факты назначения на эту или другую должность, а Н. И. Куликов, автор известных «Воспоминаний», характеризует его резко отрицательно. По его словам, все шло прекрасно, пока Загоскин исполнял дожность помощника директора, но лишь утвердили его в самостоятельной должности, все изменилось. Он будто бы бывал на спектаклях, а на репетициях — никогда. Управляющим Конторой при нем был его родственник А. Д. Васильцовский, а инспектором репертуара — А. Н. Верстовский, в будущем автор «Аскольдовой могилы», которому директор передал «все дела кулис с артистами, пьесами и музыкой», и который пользовался таким влиянием, что собственно говоря, был настоящим директором театра. Тогда-то, пишет Н. И. Куликов, началось внутреннее разложение и падение театрального искусства на Московском театре.

В эту резкую характеристику, сделанную современником, можно внести небольшой корректив. При М. Н. Загоскине в 1831 г. были составлены новые, правда, довольно скромные штаты балета, русской драматической труппы и русской оперной труппы, а в 1832 г. — штаты оркестра.

Конечно, нельзя поставить в вину Загоскину то обстоятельство, что материальное положение подведомственных ему театров было очень тяжелое: тут была та общая причина, что московские театры, все же далекие от двора,

в глазах последнего поэтому имели второстепенное значение, и потому средства, отпускаемые на них, были очень скудны и были недостаточны для поддержания их на подобающей высоте. Эти театры не могли и мечтать



Е. Н. Жихарева

о той субсидии, какая выплачивалась петербургским театрам, и притом, что самое главное, такое неравенство театров считалось как бы нормальным.

Историк казенных театров рисует очень грустную картину материального состояния московских театров. Хозяйство их, говорит он, в особенности по монтировочной части, находилось к началу сороковых годов в самом печальном состоянии... Вновь отстроенный Малый театр не имел трюма, никаких механизмов, ни даже люков и подъемов. Осветительная часть пришла

в негодность, театры и здания бедствовали без воды... Гардеробный инвентарь был весьма скудный — одни и те же вещи переделывались по нескольку раз для разных пьес. На оба театра приставлен был один и тот же портной, и артистам приходилось собственными средствами и по своему разумению, без указания сведущего лица, дополнять при спектаклях свою костюмировку и грим. Недостаток в бутафорских вещах был так велик, что заставлял Дирекцию стесняться постановкой новых пьес. Не лучше было состояние и декорационной части, тем более, что декорационный сарай существовал лишь для Малого театра, а декорации Большого театра, за недостатком помещения, портились под открытым небом... Единственным удовлетворительным отделом в искусственной части Московских театров того времени был оркестр. Хорошее состояние его А. М. Гедеонов, ревизовавший в 1842 г. театры, относил всецело к попечениям и старанию инспектора музыки Верстовского и капельмейстера Иоганниса».

Высшее начальство, узнав о таком плохом состоянии московских театров, вместо того, чтобы основательно вдуматься в его причины, взглянуло на дело чисто бюрократически. «Странным образом театральное управление, по верному замечанию В. П. Погожева, как бы закрывало глаза на основную причину — на неизбежность крупных затрат по содержанию широко поставленных театров. Театральное управление боролось с дефицитом, но не задумывалось при случае еще более раздвигать рамки деятельности казенных театров — открытием, например, цирка или содержанием дорого оплаченной итальянской оперы». Теперь же, для устранения зла, министр двора вошел с докладом о соединении Петербургских и Московских театров под одной Дирекцией. На этом докладе 1 февраля 1842 г. Николай I положил резолюцию: «Испытать в течение сего года». Испытание это продолжалось до 1917 года. 3 февраля М. Н. Загоскин по собственному желанию вышел в отставку и был назначен Директором Московской Оружейной Палаты, а 6 февраля того же 1842 года был издан указ: «Директору с.-петербургских театров, в управление которого поступили и московские театры, именоваться Директором императорских театров, а Директора московских театров переименовать в Управляющего сими театрами».

Обязанности Управляющего театрами были определены таким образом: «Управляющий московскими театрами печется, соображаясь со средствами, усовершенствованием гардероба, декораций и вообще всех сценических принадлежностей, наблюдает, чтобы спектакли даваемы были в должном порядке и приличии к удовлетворению публики», а «в особенную обязанность Упра-



«Женитьба Фигаро» — Бомарше

1909 — 1910

III действие

вляющего московскими театрами вменяется иметь попечение об умножении сборов с представлений и строжайшее наблюдение за целостным поступлением оных в театральную кассу».

Директором казенных театров был назначен А. М. Гедеонов, который с 13 мая 1833 г. состоял в должности директора петербургских театров, а управляющим московскими театрами с 1848 года был назначен А. Н. Верстовский. При А. М. Гедеонове, с момента назначения его еще директором только петербургских театров, начинается издание ряда положений, регулирующих устройство отдельных частей Дирекции и имеющих значение, конечно, и для московских театров. Так, напр., 13 августа 1833 г. было утверждено «Положение о пенсиях артистам казенных театров, вдовам и их детям»; 15 января 1839 г. — «Положение об артистах казенных театров», согласно которому артисты разделены на три разряда, с распределением по ним наименования артистических должностей. Далее самим директором были изданы разного рода постановления, как напр. «Инструкция смотрителям театров», излагающая их обязанности между прочим по поддержанию порядка, чистоты и пожарной безопасности в театрах, «Инструкция смотрителям за сборами», определение состава вечеровых расходов, формы контрактов с артистами, установленные директором 27 января 1836 г. по двум образцам: одному — для артистов, «состоящих на поспектакльном расчете», и другому — «для артистов, не имеющих такого расчета», «Правила по внутреннему устройству и содержанию гардероба», «Постановления об обязанностях артистов казенных театров и штрафах за нарушение оных» и т. д. Отметим также здесь присланные 31 июля 1848 г. специальные «Правила по ходу дел по репертуарной части казенных московских театров», согласно которым «репертуарная часть казенных московских театров в отсутствие директора состоит в искусственном отношении в непосредственном заведывании инспектора репертуара и по хозяйственным потребностям входит в общий состав действий Конторы». Здесь излогаются обязанности инспектора репертуара, даже задачи своего рода репертуарного совещания. «Еженедельно инспектор репертуара должен представлять репертуар в присутствие Конторы, при коем участвовать инспектору репертуара, при собрании инспектора музыки, режиссеров, костюмеров, машинистов и прочих мастеров, заведывающих сценическими потребностями, и тут же обоюдно рассматривать какие спектакли могут быть незначены в последовательном порядке».

Инспектору репертуара поручались иногда и другого рода задачи, на первый взгляд, не входящие как будто в круг его обязанностей. Так в авгу-

сте 1857 г. инспектор репертуара Пороховщиков был командирован с целью «осмотреть по некоторым Провинциальным театрам составы тамошних трупп». К сожалению, в делах не сохранилось никаких свидетельств о результатах этой командировки.

Заботился А. М. Гедеонов также и об упорядочении рассмотрения и приема на сцену драматических произведений. Положением 1825 г. было установлено приглашение к рассмотрению известных словесников и первостепенных актеров, но на практике оно не осуществилось, так как литераторы отказывались от приглашения, ссылаясь на недосуг. В марте 1851 г. А. М. Гедеонов установил для разбора пьес собрание первых артистов драматической труппы и преимущественно тех, «которые должны занимать главные роли в пьесе». А в 1856 г. был создан Временный театрально-литературный комитет, в 1858 г. превращенный в постоянное учреждение, задачей которого постановлено — постоянное улучшение репертуара (§ 1), в целях содействия успехам отечественной драматической литературы и развитию здравого вкуса (§ 4). На практике однако деятельность комитета нельзя признать вполне удачной, что может быть зависело от его состава; во всяком случае эта деятельность вызывала недовольство администрации казенных театров и жалобы представителей той самой отечественной драматургии, содействовать которой Комитет был призван. Действие этого Комитета на московские театры было распространено с 1863 г.

Также сделал А. М. Гедеонов попытку возбудить вопрос о праве наследников драматурга на получение авторского гонорара, но тогдашний министр двора П. М. Волконский категорически в этом отказал.

Время П. М. Волконского и А. М. Гедеонова характерно тем, что в глазах их московские театры стояли на втором плане сравнительно с петербургскими, а Малый театр на втором месте сравнительно с Большим. Так 13 октября 1857 г. директор казенных театров предписывал московской конторе «избегать по возможности назначения дивертисментов на Малом театре, ограничивая необходимые, как напр., в бенефисные спектакли, одними русскими и цыганскими плясками. При чем иметь в виду, что новые костюмы, делаемые для Большого театра, отнюдь не должны употребляться для Малого».

Преемником А. М. Гедеонова, ушедшего в отставку 15 мая 1858 г., был назначен А. И. Сабуров (1858—1862 гг.), после которого директором в течение двух лет был А. М. Борх (1862—1867 гг.), а по смерти его директором театров был назначен сын А. М. Гедеонова — С. А. Гедеонов, автор известной в свое время пьесы «Смерть Ляпунова».

Нельзя сказать, чтобы А. Н. Верстовский, почти в течение пятнадцати лет (1848—1862 гг.) управлявший московскими театрами и бывший их как бы полным хозяином, нельзя сказать, чтобы он правил ими самовластно: он почти ежедневно переписывался с А. М. Гедеоновым, сообщал ему все подробности московской театральной жизни и в свою очередь получал от него разного рода инструкции. Должно заметить, однако, что во всяком случае это была очень яркая личность. К сожалению, он не сумел оценить появление такого драматурга, как Островский, и ему принадлежит характерная не для него одного фраза, что благодаря пьесам Островского, сцена пропахла полушубком.

Между тем, как имена Кокошкина, Верстовского, даже Загоскина, обозначают эпохи или, по крайней мере, известные периоды в истории московских казенных театров, их преемники Львовы, Пельты, Беличевы, Пчельниковы и т. п. представляют какое то сплошное серое пятно, и ни одно из этих имен не заслуживает упоминания, если только это не будет упоминание с отрицательной точки зрения.

Любопытна, напр., докладная записка от 20 августа 1867 г. управляющего московскими театрами только что назначенному директором театров С. А. Гедеонову по поводу сезонного репертуара на 1867—68 гг.: «По драматической труппе», писал управляющий «имею честь представить полный список пьес текущего репертуара, при чем почтительнейше испрашиваю указания вашего превосходительства, какие из этих пьес должны быть сняты с репертуара, что послужило бы мне руководством к тому, какое направление вам угодно будет дать драматическому репертуару». Чисто чиновничий запрос! Далее, однако, он высказывает пожелание поставить на сцене Малого театра «Бориса Годунова» Пушкина, «который мог бы долго служить украшением нашей сцены и поддержкою сборов», и считает излишней постановку «Самозванца» Чаева, так как она, по дороговизне своей и ввиду тождественности эпохи и содержания с «Шуйским» г. Островского, едва ли окупится».

Чрезвычайно интересен и ответ начальника на эту докладную записку: «Я совершенно разделяю ваше мнение о постановке «Бориса Годунова», писал С. А. Гедеонов... «Но предварительно я желал бы иметь понятие о переделке, в которой предположено поставить на сцену драму Пушкина». Современные нам, крайние левые сторонники права постановщика переделывать чью бы то ни было пьесу, выбранную для постановки, совершенно неожиданно приобретают единомышленника в лице директора казен-

ных театров, автора «Смерти Ляпунова», сотрудника Островского по созданию «Василисы Мелентьевой», для которого даже не было сомнения в том,



Е. Н. Гоголева

что «превосходная», по его собственному выражению, пьеса Пушкина должна быть поставлена на сцену в чьей то переделке.

А вот его взгляды на репертуар казенных театров, которыми он был призван руководить. «Что же касается до драматического репертуара на нынешний сезон, то я прошу вас действовать пока на прежних основаниях, тем более, что по моему мнению, характер русского драматического репер-

туара на казенных театрах всегда должен быть эклектическим; было бы односторонностью со стороны Дирекции держаться исключительно, или хотя бы даже преимущественно, одного какого-либо направления, хотя, разумеется, в основе нашего драматического репертуара, при всем его разнообразии, должны постоянно оставаться капитальные, классические произведения русской и общечеловеческой драмы».

Вопрос о сборах, поднятию которых должен был служить Пушкинский «Борис Годунов», конечно играл значительную роль в соображениях администрации. Чуть ли не с тридцатых - сороковых годов казенных театров начали давать дефициты, которые в шестидесятых годах достигли уже очень крупных размеров. Но действительных мер для увеличения сборов Дирекции все же не удавалось найти, и писания ее по этому поводу не шли далее обычных канцелярских предписаний.

Препровождая 11 июня 1867 г. копии с предложения министра двора и с исчисления статей расходов на содержание московских театров, по коим сделано сокращение, директор театров гр. Борх, предшественник С. А. Гедеонова, предлагал управляющему московских театров. «1) озаботиться с своей стороны непременным соразмерением издержек с действительными средствами московских театров; 2)...; 3) спектакли составлять таким образом, чтобы сумма поспектакльной платы за каждое представление не превосходила цифры, назначаемой в исчислении сокращений, а буде можно, то и не доходила до нее; 4) из числа предположенных в минувшем году прибавок к содержанию, сделать мне представление лишь о самонужнейших и необходимейших, и то в таком только случае, если отыскан будет для таковых прибавок верный источник и 5) неусыпно заботиться об увеличении сборов, привлекая публику в театры как занимательностью репертуара, так и тщательностью постановки пьес».

Заколдованный круг: для привлечения публики нужна была тщательная постановка, для которой нужны были деньги, которые в свою очередь должны были появиться в кассе театров только после этой самой тщательной постановки пьес.

Вопрос о постановке выдвигал новый вопрос о пополнении труппы Малого театра, который, как оказывается вовсе не так уж был виноват в этих дефицитах.

«Персонал драматической труппы, в особенности мужской», писал управляющий московскими театрами в своей докладной записке от 9 апреля 1869 г., «требует усиления и подновления его молодыми артистами, которые

могли бы своевременно развить свое дарование в той превосходной школе, какую представляет в настоящее время здешняя драматическая труппа. Но в составе ее много заслуженных артистов, на продолжительное сценическое



Е. Н. Гоголева Софья
«Горе от Ума» — А. С. Грибоедова

поприще которых, к сожалению, нельзя рассчитывать и которым необходимо подготовить достойных преемников. Потребность в усилении драматической труппы особенно ощутительна как при постановке таких пьес, как «Иоанн Грозный», «Василиса Мелентьева», «Шуйский», где часто и первым артистам приходится играть по две и по три роли, так и при назначении, по воскрес-

ным и праздничным дням, на обоих театрах драматических спектаклей, доставляющих всегда, как дознано опытом, несравненно лучший сбор, чем оперные и балетные представления. Вообще драматические спектакли составляют насущную потребность московской публики и едва ли не главный источник доходов Дирекции, что доказывается почти постоянно полными сборами Малого театра».

III

Директор театров С. А. Гедеонов оставался в своей должности до 1875 года; когда он уезжал из Петербурга, управление театрами поручалось Кюстеру. Этот, по словам Скальковского, бывший коннопионерный офицер служил сначала в Ботаническом саду, а затем кассиром в министерстве двора. В придворном ведомстве была введена новая система контроля и учреждалась центральная касса. Кюстеру и было поручено заведывание новым контролем и кассой, а он, воспользовавшись случаем кражи одним чиновником казенных денег в сумме 6000 руб., перевел в кассу все театральные суммы и, как говорит Вальф в своей «Хронике», «вскоре, под видом централизации, стал распоряжаться вполне всем театральным хозяйством и даже влиял на заключение контрактов с артистами».

Когда же 14 марта 1875 года С. А. Гедеонов был уволен в отставку, на Кюстера, независимо управления им контролем, кассою министерства двора и Ботаническим садом, было возложено заведывание и всеми казенными театрами, остававшееся на нем до 22 сентября 1881 г., вплоть до его отставки, как водится в этих случаях, по расстроенному здоровью. Таким образом, в течение шести с половиною лет Кюстер, занимал по словам Вольфа, «беспримерное положение начальника, контролирующего свои собственные действия».

Вот как характеризовал этого начальника А. С. Суворин в своей статье о нем в «Новом Времени», напечатанной, конечно, после его выхода в отставку: «Этот немецкий барон в русском искусстве играл роль того садовника в оранжерее, который не умея воспитывать цветов, стал бы насаживать в нее капусту и картофель». — «Трудно понять», писал в том же году в том же «Новом Времени» Скальковский, «в силу каких соображений почтенный барон, специально изучавший садоводство, — которое с Людовика XIV перестало считаться искусством — был признан компетентным в театральном деле. В оправдание барона можно привести, однако, что он

никогда никаких эстетических претензий не заявлял, а задачею своею положил экономию».

Приведу два отрывка из переписки А. Н. Островского и Ф. А. Бурдина, характеризующие эту самую «экономию».

Драматург послал в Петербург свою пьесу «Добрый барин», по поводу которой его друг 20 января 1879 г. писал ему: «В поданной мною бумаге Федорову о принятии «Доброго барина» я сказал, что ты будешь доволен тем вознаграждением, какое назначит тебе Кюстер, и я рассчитывал, что эта деликатность на них подействует, но оказывается, что это чувство чуждо нашим чиновникам. Тебе назначили 60 руб.; если из этого вычесть еще половину, которую ты с Савиной не возьмешь, то и будет в остатке 30 руб.». Тут же он сообщает, что «Самозванец» не пойдет. Оказывается, что нет ни костюмов, ни декораций».

А. Н. Островский 23 января 1879 г. на это отвечал своему приятелю: «Ты пишешь, что за пьесу «Добрый барин» мне придется только 30 руб.,— и то деньги; и за то спасибо; петербургский театр так меня подрезал, что я не знаю, как свести концы с концами. Что у Жулевой не пойдет «Дмитрий Самозванец», я так и ожидал; и в Москве он должен был итти тоже в бенефис; и отказали по той же причине: нет ни декораций, ни костюмов. Каково положение! Две столицы и ни в одной из них нельзя поставить русскую историческую или патриотическую пьесу, за недостатком костюмов и декораций! В русских казенных театрах русских костюмов нет! Зато Аверкиеву для пьесы «Смерть Мессалины» разрешен расход в 4000 руб. Пьеса пойдет не более 3 — раз, а потом всю постановку хоть брось. Хороша экономия!»

Не даром, когда сменивший Кюстера новый директор казенных театров И. А. Всеволожский представил 12 марта 1882 г. также новому министру двора гр. И. И. Воронцову-Дашкову докладную записку о печальном положении материальной части казенных театров ко времени приема их новой дирекцией, то Александр III, которому была доложена эта записка, положил на ней такую резолюцию: «Вот к чему привела знаменитая Кистеровская экономия. Нечего делать, надо непременно привести все исподволь в должный и приличный вид».

Таким образом необходимость театральных реформ была ясна для всех. Как писали во «Всемирной Иллюстрации», недостатки нашего театрального дела были слишком ощутительны, чтобы можно было оставить его в прежнем положении, тем более, что потребность публики в отношении спектаклей возрастала. Впрочем, ранее, чем приняться за них, новый директор казен-

ных театров признал полезным обсудить предполагаемые реформы в особой комиссии, в состав которой вошли, кроме начальников отдельных частей театральной дирекции, гг. Островский, Аверкиев и А. Потехин и еще некоторые лица».

На разрешение этой комиссии была внесена следующая программа вопросных пунктов (числом 16).

1) Соответствует ли современное положение казенных театров цели доставлять эстетическое удовольствие и действовать на нравственное развитие общества?

2) Если нет, то возможно ли все нынешние труппы поставить на должную высоту без обременения бюджета?

3) Какой сцене (иностранной или русской) во всяком случае должно быть отдано предпочтение?

4) Если неудобно оставить все театры в непосредственном управлении дирекции, то какие из них и на каких условиях могут быть переданы частной антрепризе?

5) В случае невозможности на средства дирекции иметь отдельную итальянскую труппу, то, чтобы не лишать публику удовольствия, а артистов образца, удобно ли европейские знаменитости приглашать в состав русской оперы (упомянутые корифеи, конечно, могут исполнять свои партии на итальянском языке)?

6) Есть ли необходимость в изменении организации управления театральным ведомством?

7) Удовлетворяет ли своему назначению театрально-литературный комитет и, если нет, то в какой форме его желательно видеть?

8) Какие отношения должны существовать между автором и труппой, исполняющей его пьесы?

9) Достаточен ли гонорар, получаемый авторами?

10) Насколько самостоятельна, в смысле развития театрального дела, система бенефисов и разовых?

11) Достаточно ли оплачиваются хоры и оркестры?

12) Соответствуют ли существующие театральные училища типу заведений, предназначенных для выработки сценических талантов?

13) Если нет, то желательно ли вместо нынешних училищ устроить специальные драматические и оперные классы для молодых людей (в самом ограниченном количестве), окончивших курс средне-учебных заведений и успешно выдержавших вступительные испытания?

14) Если бы состоялось закрытие театральных училищ, то откуда будет пополняться балетная труппа?

15) Насколько представляет выгоды замена театральных экипажей разъездными?



М. С. Нароков

16) Удобно ли плату за верхнее платье посетителей, сообразно с местом, взимать при выдаче билета?

С первого взгляда в этой программе бросается в глаза смесь кардинальных вопросов с мелочными. По справедливому замечанию Скальковского, «некоторые вопросы были совершенно излишни: в роде того, русской или иностранной сцене должно быть отдаваемо преимущество, или соответствует ли

современное положение казенных театров своему назначению? Каждому хорошо известно, что оно совершенно не соответствовало». Вопрос о выгоде замены театральных экипажей разъездными, конечно, был обращен не по адресу: на него могли отвечать только артисты. А на последний 16-й вопрос о взимании платы за верхнее платье, как справедливо говорит вышеназванный критик, можно заметить, что при обычаях нашей прислуги едва ли зрители избавятся и при системе предварительной платы (существовавшей в клубных маскарадах) от выпрашивания «на водочку» Да и сам по себе этот вопрос настолько мелочен по существу, что едва ли заслуживал внесения на обсуждение комиссии.

Двумя наиболее важными вопросами, поставленными на обсуждение комиссии, были вопросы о приеме пьес и об авторском вознаграждении. Первый из них таким образом естественно приводил к реорганизации Театрально-Литературного Комитета, «Временный устав» которого был утвержден 21 марта 1882 г., все же в общем составляя вариант Положения о комитете 1858 г.

3 марта 1890 г. была учреждена министром двора новая особая комиссия «для пересмотра и изменения Временного Положения о Театрально-литературном Комитете». Большинство комиссии, состоявшее из четырех литераторов, трех артистов и одного представителя министерства, подало объяснительную записку, в которой заслуживает внимания указание на то, что «казенные театры издавна предназначались не только для удовлетворения чисто придворных потребностей, но... были публичным зрелищем и служили воспитательным задачам, содействовали развитию художественного вкуса в обществе. Эти театры играли роль как бы сценической отечественной академии, призванной всемерно содействовать подъему Российской сцены».

Выработанное Комиссией «Положение», утвержденное 11-го сентября 1891 г. и остававшееся действующим до самой революции, на практике явилось незначительным видоизменением Устава 1882 года. Существенная разница состоит лишь в том, что каким то образом, повидимому, благодаря случайным обстоятельствам, из состава Комитета оказался исключенным артистический элемент да уничтожена была инспекция для вторичного пересмотра пьес, существовавшая раньше. Далее было учреждено Отделение Комитета в Москве, что, конечно, имело для московских театров громадное значение.

Вопрос об авторском вознаграждении имел и другую сторону, преследуя не только интересы авторов. Комиссия обсуждавшая его, имела задачей:

1) привлечь возможно большее предложение хороших произведений на казенную сцену и 2) обеспечить Дирекции отвечающий достоинству казенных театров выбор пьес из всего предлагаемого авторами и композиторами материала. «Задачи были хороши», говорит В. Н. Погожев; «но решение их, как показал опыт, в особенности по отношению к драматическим произведениям, не оправдало ожиданий». Уже в самой постановке вопроса была некоторая неправильность, так как при наличности цензурных строгостей никакое авторское вознаграждение не могло обеспечить хорошего репертуара. А кроме того положение не удовлетворяло авторов, которые, удовлетворенные материально, не нашли в нем нравственного удовлетворения, так как лучшие и опытнейшие из них оплачены той же меркой, что и худшие из новичков.

Также мало удовлетворительными практически оказались и «Правила для управления русско-драматическими труппами», изданные в 1882 г. В общем вся реформа театрального дела, проведенная И. А. Всеволожским, занимавшим пост директора казенных театров до конца июля 1899 г., не оправдали возлагавшихся на них надежд, что признает и ближайший его помощник В. И. Погожев.

В. А. Теляковский в своих только что опубликованных «Воспоминаниях» так характеризует отношение своего бывшего начальника к московским театрам. «За И. А. Всеволожским числится много заслуг. Он для казенных театров Петербурга много сделал. Для московских он сделал гораздо меньше, ибо признавал их за провинциальные, чуть ли не сибирские театры. В Москву из Петербурга он ссылал все негодное в смысле живого и мертвого инвентаря». А вот его отношение к репертуару драматических театров, по свидетельству того же источника. «Русскую драму И. А. Всеволожский любил меньше и Александринский театр с репертуаром Островского он, в сущности, находил вульгарным и мало интересным. Он, как директор и бывший дипломат, избегал это говорить, но это чувствовалось. Он предпочитал репертуар «Крыловых, Боборыкиных и других современных русских драматургов, а также переводные французские пьесы, — словом, репертуар, который так любила и, надо сознаться, отлично играла М. Г. Савина», словом тот репертуар, добавим мы от себя, который был так мало ко двору Московскому Малому театру.

Но в эту характеристику должно внести все-таки существенную поправку. Дело в том, что в директорство И. А. Всеволожского в Московском Малом театре были поставлены такие пьесы, как «Эгмонт», «Звезда Севильи»,

«Макбет», «Гамлет», «Эрнани», «Рюи-Блаз», «Цимбелин», «Орлеанская Дева», «Мария Стюарт» и длинный ряд равноценных классических произведений. Правда, инициатива выбора этих пьес принадлежала крупнейшим артистам, но во всяком случае она если и не встречала особого сочувствия со стороны директора, то не встречала равным образом и его противодействия. По отзывам других лиц, знавших И. А. Всеволожского и входивших с ним в те или иные сношения, это был человек с широкими взглядами, руководившийся не столько своими личными симпатиями, сколько вкусами и симпатиями тех выдающихся деятелей Московской сцены, которые как известно, с редкой настойчивостью проводили включение в репертуар классических произведений.

Отметим кстати, что при Всеволожском 1-го января 1886 г. состоялось назначение А. А. Майкова на должность управляющего московскими театрами и А. Н. Островского заведующим репертуарной частью и начальником театрального училища. Но как драматургу, с самого начала своей литературной деятельности мечтавшему о службе при московских театрах, не долго пришлось быть во главе их художественного управления: 2-го июля 1886 г. его не стало, его заменил Н. А. Чаев, и приблизительно через год, 30-го мая 1887 г. были снова упразднены и самые должности Управляющего московскими театрами и заведующего репертуарной частью этих театров, и управление ими снова очутилось в руках чиновников конторы.

Наконец, последнее, о чем должно упомянуть, говоря о театральных реформах И. А. Всеволожского, это — преобразование Театрально-Литературного Комитета. 21 марта 1882 г. был утвержден «Временный Устав» его, а 11-го сентября 1891 г. утверждено Положение о вновь преобразованном Театрально-Литературном Комитете при Дирекции казенных театров, состоящее из двенадцати параграфов.

Согласно § 1-му «Театрально-Литературный Комитет имеет целью обсуждение и оценку в литературном и сценическом отношениях всех рассмотренных цензурою драматических произведений (на русском языке), представляемых авторами для постановки на сцене казенных театров.

Не было новостью, что Комитет состоял из двух отделений, но было ново, что второе его отделение было в Москве. Согласно § 3-му «Положения», в члены московского отделения на первое четырехлетие были приглашены следующие лица: Н. С. Тихонравов, избранный председателем, А. Н. Веселовский, Н. И. Стороженко и Вл. Ив. Немирович-Данченко. По смерти Н. С. Тихонравова председателем был избран Н. И. Стороженко, в члены

Комитета вступил известный тогда театральной критик И. И. Иванов. 11 мая 1899 г. выбыл из состава членов Комитета Вл. Ив. Немирович-Данченко и с 23 сентября 1899 г. в члены вступил А. И. Сумбатов - Южин,



М. С. Нароков Борлейф
«Мария Стюарт» — Шиллера

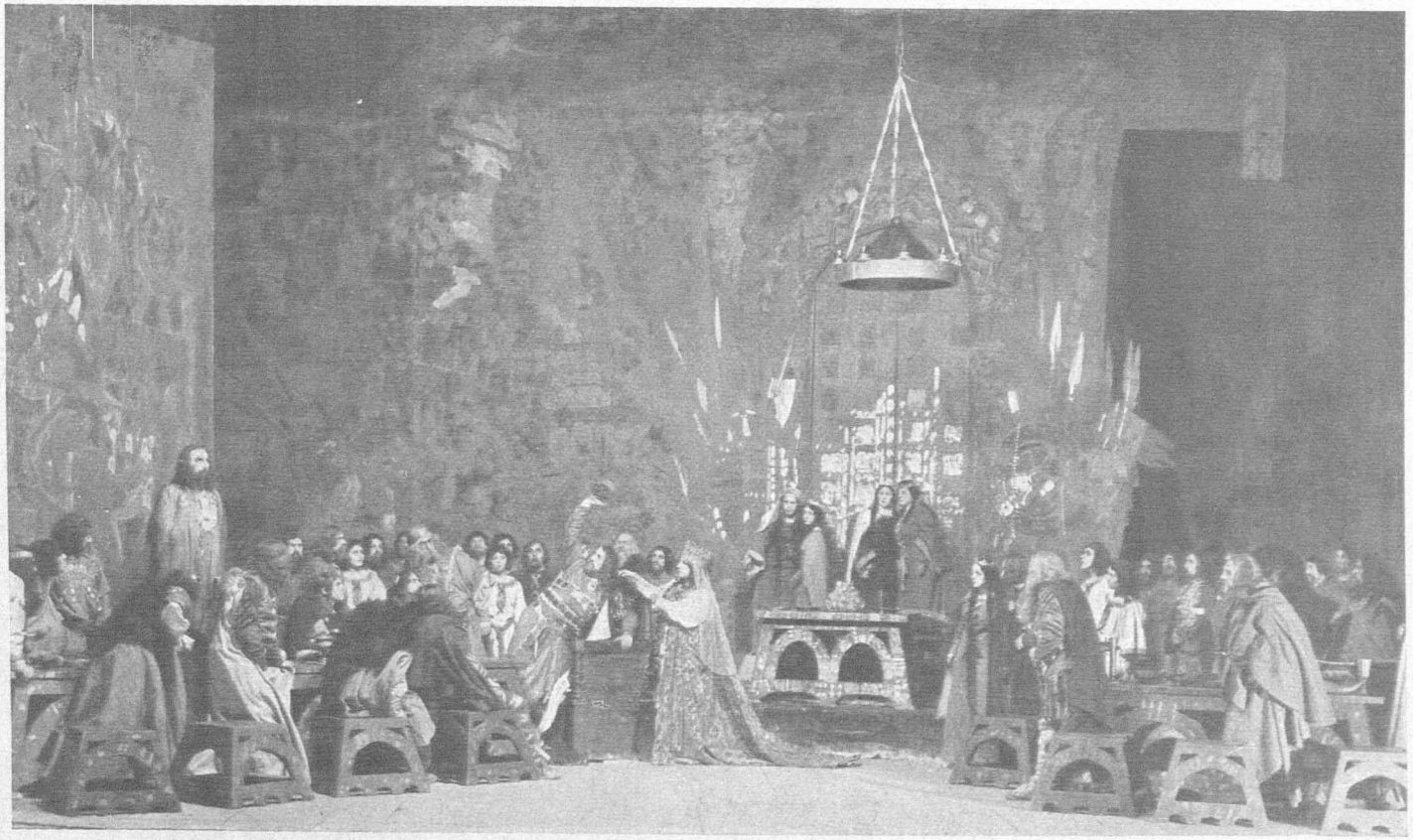
состоявший его членом до закрытия К-та в 1917 г. Впоследствии в разное время членами Комитета состояли В. А. Гольцев, А. И. Кирпичников, Л. М. Лопатин, М. Н. Розанов, В. Я. Брюсов и Ник. Вас. Давыдов, состоявший его председателем с 1909 г. до конца деятельности К-та и много сделавший для развития его влияния.

IV

Преемником И. А. Всеволожского на посту директора казенных театров был кн. С. М. Волконский, занимавший впрочем эту должность сравнительно недолго, с августа 1899 г. до июня 1901 г. и смененный ставленником министра двора бар. Фредерикса В. А. Теляковским, который перед тем в течение трех лет (май 1898 г. — февраль 1901 г.) был управляющим конторой московских казенных театров, а 7 февраля 1901 г. назначен исправляющим должность управляющего казенными московскими театрами, пробыв в этой должности таким образом всего четыре месяца. Будучи назначен 7 июня 1901 г. директором казенных театров, он оставался в этой должности вплоть до революции 1917 г.

В первый же год своего вступления в должность управляющего московской конторой, именно 6 февраля 1899 г. В. А. Теляковский, которого, по его собственным словам, особенно стало озабочивать положение Малого театра, устроил совещание, на котором присутствовали все премьеры названного театра. На этом совещании, продолжавшемся около трех часов, пишет его инициатор в своих «Воспоминаниях», «мнения высказывались самые разнообразные, но в общем было ясно, что ведением дела в Малом театре артисты были недовольны и сознавали, что необходимо принять какие-то меры, дабы восстановить былой интерес публики к Малому театру, интерес, которым все они были в свое время избалованы. Обвиняли главным образом контору — театральное начальство и считали, что единственным выходом из создавшегося положения было бы непосредственное привлечение их самих, премьеров труппы, к составлению репертуара и к распределению ролей, с тем, чтобы постановочное отделение конторы ограничило свою деятельность выполнением готовых требований относительно новых пьес. На все это я согласился в виде опыта, предоставляя таким образом Малому театру полную автономию».

12 октября 1899 г. за № 1110 В. А. Теляковский подал директору театров докладную записку, в которой писал: «Сложность постановки драматических произведений на сцене требует усиленной работы режиссера как с внешней (именно определения эпохи пьесы, декораций, бутафории, костюмов и проч.), так и с внутренней стороны в деле объяснения значения и содержания пьесы, воспроизведением которого, вместе с правильной внешней постановкой, достигается полная гармония исполнения». Указывая



«Макбет» — Шекспира

Действие III, карт. 8-я

Во дворце Макбета
1913 г

на перегруженность главного режиссера работой, а также на то, что «работа эта требует иногда весьма продолжительного, вдумчивого и сосредоточенно-уединенного труда», управляющий конторой ходатайствовал, «о разрешении в виде опыта назначать впредь для каждой новой или возобновляемой пьесы кого-либо из первостепенных артистов Малого театра в качестве очередного режиссера». Ходатайство это было утверждено.

В 1905 г. для составления проэкта драматического репертуара на будущий сезон 1905/6 года для Малого и Нового театров, при управляющем конторою, в помощь заведывающему репертуаром, был образован особый режиссерский совет, в состав которого были назначены: главный режиссер А. М. Кондратьев, очередные режиссеры А. П. Ленский, О. А. Правдин, А. И. Южин, А. К. Ильинский и А. Л. Федотов и артист Н. М. Падарин. Для обсуждения общих вопросов, касающихся выбора пьес, Совету было предоставлено право, в случае надобности, приглашать в свои заседания кого-либо из членов московского отделения Театрально-Литературного Комитета.

Составлению строго выработанного плана репертуара на сезон, конечно, много мешала так долго существовавшая система бенефисов. Со вступлением И. А. Всеволожского в должность директора, в эпоху театральных реформ были отменены поспектакльная плата и бенефисы, и оставлены только наградные бенефисы для премьеров. Но чиновники, стоявшие во главе управления театрами, по крайней мере Московскими, тяготели к прежней системе, и управляющий конторой московских театров Пчельников, приобретший впоследствии известность тем, что изъявил готовность пригласить к себе на службу в контору К. С. Станиславского в качестве чиновника по монтировочной части, этот самый Пчельников в своем конфиденциальном рапорте директору театров, представляя по его требованию три проэкта штатов драматической труппы в Москве, прежде всего указывал на убыточность для дирекции системы без бенефисов и без поспектакльной платы, так как будто бы, по его словам, «артисты, не побуждаемые личными и прямо денежными интересами к сохранению за собой ролей, уклоняются от таковых в новых пьесах и в некоторых из старых — под различными благовидными предлогами, контроль которых весьма затруднителен (напр., болезнь, обременение изучением новых ролей, усталость, совместность репетиций и пр.)». Кроме того, продолжал автор доклада, будто бы «выяснилась крайняя затруднительность добывания новых пьес у авторов ввиду конкуренции частных театров и тех формальностей, с которыми связано принятие новых пьес в театрах казенных». А это обусловило бедность и однообразие репер-

туара и конечно отражалось на сборах. Управляющий конторой мечтал о возвращении к прежнему порядку поспектакльной платы и бенефисов.

Прошло почти двадцать лет. В 1901 г., когда директором театров был только что назначен В. А. Теляковский, а должность управляющего московской конторой исправлял помощник управляющего В. Н. Аршеневский, этому последнему артисты - премьеры Малого театра сами подали докладную записку, прося уничтожить их наградные бенефисы (сохранив лишь юбилейные за 25 и 50 лет), заменив им эту материальную потерю соответственным денежным вознаграждением в размере одной тысячи рублей в год. Исполняющий должность управляющего которой в своей докладной записке директору (от 6 сентября 1901 г. № 949) писал по этому поводу, что только «в настоящем году сами артисты пришли к убеждению, что обдумать и составить репертуар как следует возможно лишь при отсутствии бенефисов». Он как будто бы не понимал, что подачу докладной записки артистами можно истолковать в том смысле, что артисты потеряли всякую надежду на инициативу дирекции в этом отношении и своей запиской хотели ее побудить порвать наконец с системой бенефисов, недостатки которой к тому времени стали ясны безусловно всем. Исполняющий должность управляющего конторой в свою очередь в своей докладной записке нападает на эту систему, указывая главное неудобство бенефисов, что «они исключают возможность заранее обдумать и приготовить репертуар как с художественной, так и с материальной стороны» (в смысле заготовки постановок). В мае 1902 г. наградные бенефисы были отменены.

Этот факт, мне думается, ясно указывал путь, по которому должно было итти управление театром, по крайней мере, в его художественной части. Было несомненно, что во главе этого управления должно стоять лицо из артистического персонала, и как наиболее заинтересованное в деле, и как наиболее близко с ним знакомое. В апреле 1907 г. главным режиссером Малого театра был назначен А. П. Ленский с очень широкими полномочиями не только по режиссерской, но и по репертуарной части. Но репертуар все - таки по цензурным и разным другим, условиям был настолько не во власти нового главного режиссера, что ему, как он сам признавал в беседе с сотрудником газеты «Театр» (1907 г., № 126), по независящим от него причинам, пришлось ломать весь репертуар. Отчасти поэтому попытка обновления «дома Щепкина и Мочалова» не удалась. И на А. П. Ленского, на которого, по словам названной газеты, было возложено главное бремя этого обновления, легла и главная тяжесть разочарования. Как было с А. Н.

Островским, и А. П. Ленскому не долго пришлось быть на своем новом посту: 13 октября 1908 г. он умер.

На вышеупомянутом совещании премьеров Малого театра у В. А. Теляковского, среда обильных разговоров и споров, по словам автора «Воспоминаний», «дельнее всех говорил самый младший — А. И. Южин, старавшийся добиться в конце концов определенных практических результатов всей этой многогласной говорильни».

Только через 10 лет после этого совещания, после смерти А. И. Ленского, в 1909 г. А. И. Южин был призван на пост управляющего драматическою труппою и с тех пор почти сплошь пятнадцать лет стоит во главе дорогого ему Малого театра. Правда, ему и до того времени неоднократно делали предложения занять этот пост, но он их отклонял. Вступая в свою должность, он обратился к труппе с речью о «Ближайших задачах казенного московского Малого театра», речью, в свое время произведшею очень сильное впечатление не только среди артистов, но и во всем московском обществе, особенно же среди лиц, интересовавшихся Малым театром, а кто им не интересовался!

В своей речи А. И. Южин призывал артистов к внутренней сплоченности. «Не только кто-нибудь один из нас, говорил он, но и несколько отдельных лиц, как бы ни было велико их личное влияние, значение, талант, искренность, даже объем прав и полномочий, как в данном случае, полномочия, предоставленные мне, — один из нас или несколько ничего сделать не смогут без объединения всей труппы, всего, что в ней есть истинно артистического, в одну сплоченную общею целью массу; без ясного сознания как положения, в котором мы находимся теперь, так и положения, в которое мы обязаны стать, если нам дорого наше искусство, наше значение, даже личные интересы и наше настоящее самолюбие».

Сам оратор ясно сознавал то положение, в которое должна была стать труппа Малого театра. «Нам, как вы знаете, говорил он далее, придется теперь годами завоевывать пошатнувшуюся популярность нашего театра, еще недавно переживавшего и еще не пережившего вполне свои долгие черные дни и тяжелый гнет. Завоевывать терпеливо и настойчиво, не опуская рук при временном неуспехе, не ослабевая в упоении случайных успехов, не упуская из виду ни крупнейших наших общих задач, ни малейшей с виду незначительной мелочи в общей реорганизации нашего дела, заботливо охраняя достигнутые прошлым и будущим нашим трудом дорогие приобретения и вечно ища нового и нового прироста».



«Василиса Мелентьева»—А. Н. Островского

Картина 2-я

1914 г

В речи нового управляющего труппою была набросана и даже детализирована широкая программа действий, которую он и начал приводить в исполнение.

Была ли это случайность, или нет, не берусь решать, но первый же сезон 1909—1910 гг. принес оживление театральной жизни. «В центре этого оживления, писал такой чуткий и талантливый театральный критик, как Н. Е. Эфрос, «привлекает усиленное и сочувственное внимание и московского общества и его выразителя, печати,—Малый театр. В общественном отношении к нему—не только заметный, но даже крутой поворот... И поворот этот—в пользу старейшего нашего театра, обвеянного славными историческими воспоминаниями. Та несомненная убыль и внимания и сочувствия к нему, которая длилась несколько лет и немогла не печалить беспристрастного наблюдателя московских театральных судеб и у которой, конечно, были свои причины, сменилась воскресшим интересом и обновленною любовью. Всякий сколько-нибудь внимательный зритель, умеющий улавливать настроения театральной залы, не может не чувствовать, что разлилась опять в атмосфере этой залы былая благожелательность, что настроена она как-то, не боюсь сказать, — любовно к Малому театру, — искренно рада каждому его успеху, идет ему навстречу с сердцем открытым. Я не доискиваюсь здесь до причин, а лишь верно констатирую факт. И он находит себе отражение в московской театральной критике, заговорившей совсем иными, чем год-два назад, нотами. А такая атмосфера сочувствия и благожелательства — великий источник бодрости для самого театра, для всех, участвующих в его большой сложной лихорадочной работе. И это позволяет думать и надеяться, что Малый театр использует такое настроение и в театре и вокруг театра и вступит в полосу жизни бодрой и богатой художественными победами».

Результат этой работы несомненен. «Из полосы шатаний, упадка, от распада», говорит тот же критик, «Южин свой театр благополучно увел и вернул к нему интерес и симпатию. Атмосфера вокруг Малого театра стала иная. И это уже был громадный результат, которого не умалит никакая критика, как бы она ни была права в своих частных указаниях. Малый театр не стал, не мог стать организмом молодым, чудес не бывает, — но он стал опять организмом крепким».

V

Наступил 1917-й год. Вспыхнула февральская революция. 4-го марта этого года управляющий драматическою труппою А. И. Южин созвал арти-

стов Малого театра для того, чтобы выяснить настоящее положение труппы, чтобы узнать, желает ли она и впредь иметь его управляющим труппою. В его отсутствии труппа единогласно постановила: «Поручить продолжать



Н. А. Белевцева

управление труппою заслуженному артисту А. И. Южину и просить его взять на себя выяснение настоящего положения артистов и театра». Выяснилась необходимость поездки в Петроград, с этой целью была избрана комиссия, в которую в качестве делегатов вошли: А. И. Южин, М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, Е. К. Лешковская и О. А. Правдин. В распоряжение делегатов причислен В. В. Максимов.

По возвращении из Петрограда в общем собрании артистов 9 марта 1917 г. А. И. Южин объявил всем собравшимся, что приказом комиссара Государственной Думы Н. Н. Львова 6-го марта 1917 г., по единогласно выраженному ему желанию всех депутатов московских, бывших императорских, ныне государственных театров, он назначен «уполномоченным Комиссаром по управлению Государственными Московскими Большим и Малым театрами, Конторою и Театральным училищем». Затем 27 марта 1917 г. по предложению Комиссара было разделено управление обоими театрами. Вследствие этого 31 марта 1917 г. было объявлено о разделении московских государственных театров, причем А. И. Южин взял в свое ведение Малый театр. 21 июня 1917 г. была разделена и Контора б. императорских театров на две канцелярии: канцелярию Большого и канцелярию Малого театров, причем общее количество служащих в них не увеличилось.

На обязанности управляющего труппою было возложено также все управление театром в полном объеме и должность эта стала впредь именоваться «Управляющий Государственным Московским Малым Театром. Исполнение обязанностей Управляющего Малым театром временно поручено И. С. Платону, в объеме прав бывшей должности Управляющего драматическою труппою Малого театра. В марте же месяце 1917 г. на эту должность был избран О. А. Правдин, приказом комиссара от 14 апреля того же года утвержденного в ней с 1 августа 1917 г. Затем была избрана Временная Организационная Комиссия, под председательством А. И. Южина, в количестве 15 членов и 3 кандидатов для выработки нового устава Малого театра и проведения его в жизнь. Также путем выбора создан временный Репертуарно-Художественный Комитет, председателем коего избран О. А. Правдин.

Новый устав театра еще не успел быть выработан, как прогремела октябрьская революция. В собрании 7/20 ноября 1917 г. уполномоченный по Малому театру А. И. Южин сообщил о соединенном совещании Репертуарно-Художественного Комитета и представителей всех комитетов служащих Малого театра и о составлении на этом совещании проэкта резолюции по вопросам, касающимся общего положения дел по Малому театру в настоящее время, и том, в каком хаотическом и разгромленном виде он и управляющий театром О. А. Правдин застали внутренние помещения театра.

Собрание, обсудив вопрос о форме, в которую может вылиться внутреннее самоуправление театра, единогласно приняло такую резолюцию: «Ввиду того, что Малый театр с первых дней революции являет собою учреждение автономно управляющееся, где его представители были выбраны единогласно



Народный артист Республики
В. Н. ДАВЫДОВ



«Василиса Мелентьева» — А. Н. Островского

Картина 3-я

1914 г

общим голосованием, настоящее собрание просит своих выборных представителей продолжать свою работу, как они и вели до сего дня, находя новые неуместными».

По обсуждении по пунктам вышеупомянутого проэкта резолюции, выработанного на соединенном заседании 6-го марта, эта резолюция была принята в таком виде:

«1) Деятельность Малого театра, как учреждения служащего вечным задачам всенародного просвещения и художественной культуры, должна продолжаться без зависимости от переворотов политического характера и смен государственной власти, и имеет быть возобновлена в кратчайший срок,... как только позволит возможное восстановление разгромленного помещения и расхищенного имущества театра.

2) Впредь до выработки основного Статута, Малый театр действует и ведается на началах полного самоуправления выборными его органами, без всякого вмешательства в дело его управления каких бы то ни было учреждений или лиц, не входящих в его состав.

Третий пункт резолюции заключал в себе требование чисто финансового характера.

В течение осенних заседаний комиссии были выяснены основные начала Статута и постановлением от 4-го декабря было поручено А. И. Южину, как председателю, выработать проэкт Статута, редакционной комиссии внести в него редакционные поправки и представить на рассмотрение комиссии. Ввиду изменившегося политического положения и смены высшей власти постановлено было возможно ускорить выработку Статута, дабы иметь прочное основание для организации деятельности Малого театра после 1-го сентября 1918 г. К концу января комиссия приступила к рассмотрению проэкта и ввиду необходимости закончить переговоры с артистами до наступления великого поста, а с остальными служащими позже заблаговременно, без чего многие могли бы остаться без работы на будущий сезон, а также ввиду того, что рассмотрение обширного и подробного Статута потребует слишком много времени,—пришла к решению: поручить трем членам комиссии С. А. Головину, М. Ф. Ленину и И. С. Платону составить сжатую выборку из составленного А. И. Южиным Статута в форме «Временного Положения», рассмотреть его возможно срочно и представить на утверждение общего собрания не позднее половины февраля по ст. стилю, что и было исполнено.

В мае 1918 г. наркомом по просвещению А. В. Луначарским было утверждено «Временное Положение Государственного Московского Малого

театра». В основу его положены следующие первые два пункта «общих положений»:

«1. Московский Малый театр, как государственный, академический, художественно-просветительный орган, имеет своею задачею:



Н. А. Белевцева Снегурочка
«Снегурочка» А. Н. Островского

а) Со стороны художественной: — охрану, развитие и совершенствование высших достижений русского драматического театра в области сценического воплощения, как оригинальных, так переводных произведений, отвечающих строгим требованиям литературного творчества; всесторонее выявление и развитие сил русского актера и режиссера в спектаклях возможно совершенных по репертуару, законченной подготовке и обстановке, отвечающей замыслу автора, бытовой, исторической и психологической правде, требованиям худо-

жественной красоты; сохранение красоты и выразительности русской речи и образности языка исполняемых произведений соответственно лучшим сценическим и литературным традициям.

б) Со стороны народно-просветительной: распространение всех художественных достижений и подъем этим путем этических начал и эстетических вкусов в широких всенародных слоях.

2. Малый театр является учреждением строго автономным и осуществляет все указанные задачи и цели на началах полного самоуправления и самоопределения, без всякого вмешательства в его художественную деятельность и во все управление делом каких бы то ни было органов, кроме указанных ниже в настоящем Временном Положении».

По этому «Положению» Малый театр управлялся Советом и Правлением. Совет состоял из пятнадцати лиц, избираемых составом Малого театра, и из лиц, делегируемых Комиссариатом Просвещения в составе трех. Правление, ответственное перед Советом, состояло из трех с одинаковыми правами членов, назначаемых Советом из своего состава, по 1) художественной части, 2) материальной и 3) административно-финансовой. Кроме этих двух органов был еще, конечно, «Ревизионный Комитет». Особый отдел «Положения» посвящен репертуару, т.-е. вопросам о представлении и приеме пьес, а также технике составления репертуара; затем — особый отдел труппе, причем особые главы уделенных основным правам и обязанностям членов основного отдела состава театра, т.-е. собственно труппы, и ее вспомогательного отдела, разделяющегося на две категории: 1) художественно-техническая и 2) технически-служебная.

Председателем Совета был избран А. И. Южин, членами Правления — И. С. Платон, П. М. Садовский, И. А. Рыжов, скоро выбывший из Правления, и выбранный вместо него С. А. Головин. В июне 1918 г. были выработаны и утверждены Советом в пленарном заседании с участием Правления «Правила службы в Государственном Московском Малом театре на основании Временного Положения 13/26 февраля 1918 года», составленные председателем Совета.

В феврале 1919 г. правительством и в Малом театре, по примеру всех театров была введена пятичленная Директория вместо существовавших Совета и Правления, причем слово «Директория» с разрешения Народного Комиссара по Просвещению было заменено словом «Дирекция», а кроме того, что конечно, более важно и существенно, Малому театру была дана, как увидим, своего рода привилегия в том, что касается Дирекции.

Особой избранной комиссией, в которую вошли по избранию А. И. Южин, О. А. Правдин и С. А. Головин, было выработано «Основное Положение Государственного Малого театра», 25 марта 1919 г. утвержденное Народным Комиссаром по Просвещению А. В. Луначарским и заведующим московским отделом государственных театров Е. К. Малиновской.

В качестве первых двух пунктов этого «Основного Положения» вошли выше цитированные два пункта «Временного Положения» с очень незначительными поправками. По § IX «Основного Положения» — «Управление Государственным Московским Малым театром, согласно ст. 9 декрета, февраля 1919 года, принадлежит Дирекции из пяти лиц. Малому театру взамен установленного декретом порядка образования Дирекций во всех Государственных театрах предоставляется право избрания председателя и остальных четырех членов с тем, что все они подлежат утверждению Отделом Государственных театров в своих должностях. Порядок выбора и утверждения, обязанности, права и компетенции их принципиально определяются нижеследующими статьями настоящего Основного Положения».

Председателем Дирекции был избран А. И. Южин, членами Дирекции П. М. Садовский (по Художественной части), С. А. Головин (по материальной), И. С. Платон (по административной) и А. А. Остужев (по хозяйственной).

В декабре 1919 г. вышло постановление Народного Комиссара по Просвещению. «От сего числа впредь именовать театры: Мариинский, Александринский, Михайловский и Большой и Малый в Москве «Государственными Академическими театрами», и театр Художественный — Художественным Академическим». Так самым названием определился характер и назначение Малого театра.

В том же декабре месяце 1919 г. член Центротеатра тов. Е. К. Малиновская была назначена Управляющим Московскими Государственными театрами. (Большой, Малый, Художественный) «для соблюдения всех интересов Государства и общего руководства в пределах установленных конституций этих театров, с оставлением в членах Дирекции Большого Государственного театра».

Помимо забот о тарифных ставках заработной платы, так быстро менявшихся, помимо забот о топливе для театра, благодаря отсутствию которого одно время (февраль 1920 г.) пришлось даже прекратить спектакли на неделю, помимо таких и других подобного рода текущих забот, два вопроса особенно занимали внимание Дирекции. Первый — это вопрос об организации районных спектаклей, для которых признано было «необхо-

димым иметь определенный театр, с особым, установленным Дирекцией репертуаром». Несколько лет добивалась труппа особого театра, и только в июле 1922 г. удалось ей заарендовать сроком на три года до 1925 года театр имени Сафонова в Таганке.

Другой вопрос, занимавший Дирекцию, был ремонт здания Малого театра. 1-го мая 1920 г. Комиссия Московского Совдепа при участии инж. И. О. Маршака и членов Дирекции А. И. Южина, С. А. Головина, К. В. Кандаурова и архит. В. В. Воейкова осмотрела здание Малого театра и «признала настоятельным и неотложным приступить к переделкам и ремонту закулисной и служебной частей театра по заданиим Дирекции, проэктируемым в планах гр. инженера Воейкова, утвержденных Дирекцией». Ремонт и переделка, предполагалось, должны быть произведены с таким расчетом, чтобы к началу будущего зимнего сезона возможно было возобновить деятельность театра или совершенно без опоздания, или в крайнем случае, с самым незначительным, так как с наступлением холодов во что бы то ни стало работа Малого театра должна начаться в ремонтированном здании. Благодаря разного рода задержкам, часто совершенно неожиданным, ремонт затянулся. (Кроме недостатка ассигнованных средств, быстро истощавшихся вследствие и постоянно растущего вздорожания материалов, другие задержки были, как я только что сказал, совершенно неожиданные. Так 11 мая 1920 г. приступили к работам, и на другой же день они были приостановлены, так как были найдены несвоевременными. Осмотром особой комиссии установлена «нерациональность настоящего положения и громадная опасность в пожарном отношении». Снова признано необходимым произвести срочные работы, к коим и было немедленно приступлено). Таким образом только 5 апреля 1921 г. оказалось возможным открыть спектакли в отремонтированном здании.

20 ноября 1920 г. в «Вестнике театра» было опубликовано постановление Народного Комиссара по Просвещению, согласно которому функции Центротеатра приостанавливались. Временно, впредь до выработки плана положения и руководства всеми театрами в России, таковое — передавалось заведующему Театральным Отделом Наркомпроса. Исключение составляли Государственные Академические театры в Петрограде (большие — Александринский, Михайловский, Мариинский) и в Москве — Большой и Малый, а также вошедшие в ассоциацию их театры: Художественный с 1-й и 2-й студиями Камерный и, наконец, недавно возникший Детский показательный театр, которые оставались в непосредственном ведении Народного Комиссара по Просве-

щению, а этот последний назначил своими заместителями управляющего Петроградскими Государственными Академическими театрами и управляющего такими же театрами в Москве.



А. А. Санин
Режиссер

Каждый из названных театров управлялся согласно точному уставу и положению, уже выработанным и утвержденным Народным Комиссаром по Просвещению.

Последний этап в истории развития управления Малого театра составляет «Положение об управлении Государственными театрами СССР»,

утвержденное Президиумом Коллегии Народного Комиссариата по Просвещению от 24 марта 1923 г.

Согласно этому «Положению» все Академические театры, в том числе и Московский Малый, находятся в непосредственном подчинении Народного Комиссариата по Просвещению и состоят в ведении Управления Государственными театрами Во главе каждого Государственного театра стоит Директор, назначаемый Управлением Госактеатрами и утверждаемый Наркомпросом. На Директора возлагается управление вверенным ему театром и руководство всей его деятельностью в полном объеме.

Кроме того, постановлением Коллегии Наркомпроса 25 июня 1923 г. были утверждены «Правила службы в Государственном Академическом Московском Малом театре», устанавливающие задачи этого театра, обязанности служащих в нем и общие условия работы всего состава. Задачи театра излагаются в п. 1 «Правил», причем в качестве этого первого пункта вошел известный уже нам первый пункт «Временного Положения», затем «Основного положения», только, конечно, несколько переработанный в духе требований Советского Законодательства.

В том же заседании Коллегии Наркомпроса 25 июня 1923 г. утверждены: «Система взысканий за нарушение правил внутреннего распорядка в Московском Академическом Малом театре» и «Положение о заслуженных артистах, почетных членах и почетных сотрудниках Государственного Академического Московского Малого театра».

Как и следовало ожидать, во главе реорганизованного управления Малого театра, в качестве его единоличного Директора, облеченного полнотою власти и вместе с тем полнотою ответственности, явился А. И. Южин, так много потрудившийся для Малого театра не только в своей артистической деятельности, но и в области административного управления театром. Эта деятельность еще протекает на наших глазах и не может стать предметом исторического очерка.

А. А. ФОМИН

ШКОЛА СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ПРИ МАЛОМ ТЕАТРЕ

I

 дна ярко-определенная черта проходит красной нитью через всю 250-летнюю историю русской театральной школы — она всегда была демократична, в полном смысле этого слова, принимая в свои стены и в конце XVII века детей мещан и подьячих и во все последующие времена, не закрывая никогда своих дверей ни перед одними из сынов народа, не замыкаясь никогда в какие бы то ни было кастовые рамки.

Это обстоятельство было одним из очень важных условий существования ее, приносивших, впрочем, не мало печалей и горя в бытовую часть этой школы.

И если общая история русского театра далеко не представляла из себя эволюции планомерно развивавшегося и совершенствовавшегося искусства, а какие-то разнохарактерные скачки с постоянными уклонами то в одну, то в другую сторону, то тем более ясно, что случайной, бессистемной и далекой от самого скромного идеала на протяжении всех этих 250-ти лет была русская театральная школа, которая должна была растить и создавать русских сценических деятелей и питать свежими силами русское сценическое искусство.

Понятно, что наиболее ценной для истории развития русского сценического искусства является история той школы, которая просуществовала более или менее продолжительное время и функционировала при одном театре, с устойчивым и точно определенным направлением или программой.

Все вышеприведенные соображения и факты определяют общую ценность истории школы сценического искусства, которая создалась при Малом театре в начале второй половины его столетнего существования.

Но говорить о настоящей истории этой школы не приходится — тщательное ознакомление с документами и материалами, имеющими отношение

к данному вопросу, дает возможность думать в ближайшее время только о каком либо общем очерке и притом очерке, касающемся только нескольких эпизодов из этой большой и очень интересной не только для одного Малого театра, но и вообще для русского просвещения, истории развития русского сценического искусства. Написанию этой истории должна предшествовать долгая и кропотливая работа по розыску рукописных и официальных материалов в государственных архивах, подбор и сводка разбросанных по самым разнообразным периодическим изданиям, большею частью очень мелких, печатанных материалов и самое, может быть, главное, долгие и внимательные устные беседы с самими артистами — бывшими учениками школы, которые одни только могут сообщить много драгоценного материала, не для формальной истории школы, как учреждения, не для материальной части ее существования, — а для истории развития того тонкого, эфирного и порой едва уловимого в его очертаниях и признаках сценического педагогического искусства, которому до сих пор и в западно-европейской литературе уделено еще слишком мало интереса и внимания, несмотря на всю важность этого вопроса для всего театрального дела.

Есть еще один вопрос очень важный с исторической точки зрения и притом вопрос, ответ на который очень ценен для точного выявления роли и значения школы сценического искусства для театра вообще, а для Малого театра в частности.

Это вопрос о том, какими обстоятельствами или фактами объяснить возникновение при Малом театре специальных драматических курсов только в 1886 году, когда уже сошли со сцены создатели новых основ русского сценического искусства Мочалов и Щепкин, когда уже стоял на краю могилы творец новой русской драмы Островский, воспитывавший своим новым словом и русского актера и русского зрителя, одним словом, когда уже прочно сложились известные традиции Малого театра, когда он приобрел благодаря этим традициям авторитет учреждения крупной художественной ценности, учреждения строго академического стиля.

Без предварительного разрешения этого вопроса, ответ на который включает в себя общий обзор всех обстоятельств предшествовавших указанной выше дате, без оценки некоторых явлений касающихся различных направлений в области развития русского сценического искусства, положительно немыслимо и совершенно неинтересно приступать к рассмотрению каких бы то ни было вопросов, связанных с историей официальной школы Малого театра.

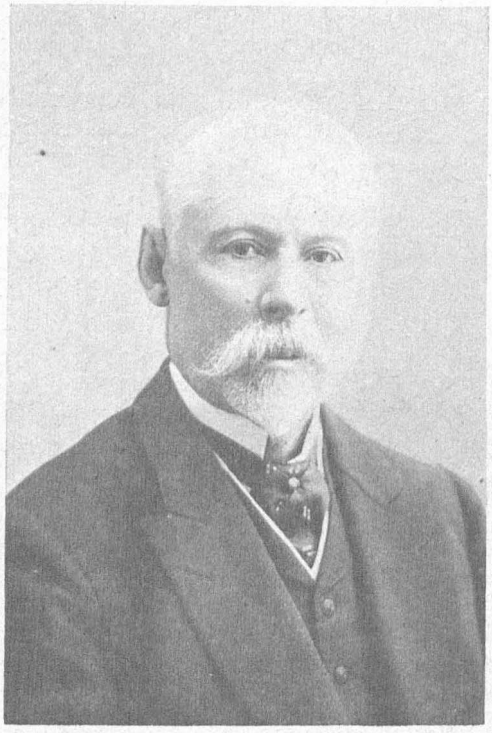
II

Малый театр возник, во первых, в очень интересный исторически-политический момент: накануне смены одного государственного режима — Александровской эпохи — другим — империей Николая I.



Н. О. Волконский
Режиссер

Подлинные мотивы и многие факты этой смены покрыты до сих пор мраком таинственности, но несомненно то, что со смертью ли Александра I или с его бегством с царского престола, из государственного аппарата исчезло много мистико-романтического элемента и на смену ему шел режим



А. М. Кондратьев
Главн. режиссер Малого Театра ум. 1913 г

крутой, казарменный, дико-анти-гуманный, который с первых же шагов нового царствования начнет душить в русском человеке все живое — его мысль, его чувство, его свободную волю, т.-е. искусство и общественную мысль и дело.

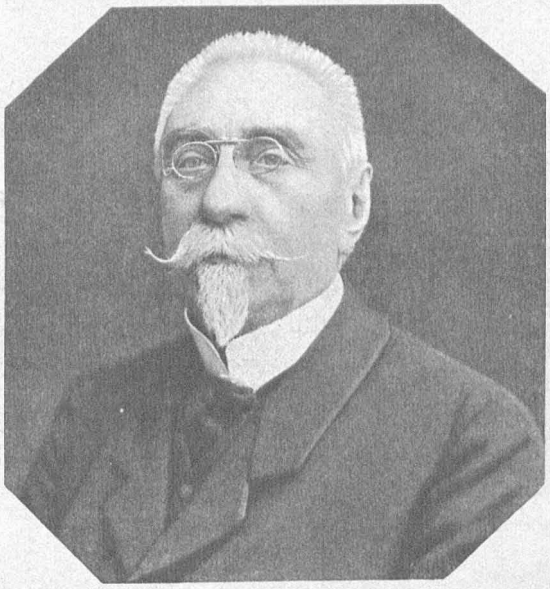
Малый театр возник, во вторых, в очень важный момент роста русской общественности: в момент, когда общественная мысль пыталась слиться не только с общественным, но и с политическим государственным делом. Попытка, как известно, кончилась жестокой трагедией и для участников-декабристов и для русского народа потому, что николаевский режим получил, как бы формальное оправдание на свое существование, и поспешил не упустить это обстоятельство, чтобы насколько возможно полнее использовать и свои права и свою силу для подавления всяких проявлений русской общественности.

Наконец, Малый театр, в третьих, возник в совершенно исключительный литературно-художественный момент. Это было время, когда на широком русском литературном горизонте во всей красе и силе солнечными лучами разгорался гений Пушкина, когда полным авторитетом подлинного поэта-художника пользовался кристаллизовавшийся в сентиментально-романтическом стиле Жуковский, когда отрок Лермонтов уже влюблявшийся, как юноша, формируется в гениального романтика и скоро (в 1829 г.) — он пятнадцатилетний прозорливец — даст в своем детски наивном письме к «Милой тетеньке» поразительно правильную оценку художественного творчества артиста молодого Малого театра — Мочалова, который по его мнению в сценическом искусстве «превосходит» Каратыгина — тогда еще не поколебленный авторитет театрального Петербурга. Это уже, как будто, предтеча Белинского.

В Западной Европе в это время (1824 г.) умер последний представитель горячего протеста против схоластики, церковников и мещанства — Байрон и начинали свою литературную деятельность новые художники слова: романтик В. Гюго и реалист Бальзак.

В особенно же интересном для нас — театральном мире в это время ложноклассический репертуар, как догорающий костер, посылал в пространство последние искры ярких вспышек сценических талантов, но явно уже уступал дорогу мелодраме: то приторно-сентиментальной, то quasi-романтической, верным спутником которой был жизнерадостный хохотун водевиль.

В это время русский актер должен был бросить классические котурны и маски, которые были насильно навязаны каким то неестественным героям XVII века и французского влияния.



Н. В. Давыдов
6. Предс. Репертуарн. Комитета ум. 1921 г

с грубо подделанными под старину ложно-национальными именами и перейти к воспроизведению общечеловеческих страстей, правда, сильно преувеличенных и односторонне освещавших человеческую психику, но все же более понятных и более близких уму и чувствам русских зрителей, чем все это наследие ложно-романтической эпохи театра, в которую большинство русских художников слова еще не задавалось целью приблизиться вплотную к жизни и слить в одно литературные теории с художественными отражениями подлинной жизни, как с 1848 года это начинает проводить в русской драматургии — Островский и его школа.

Усвоив на классическом стиле жест, позу и технику сильных трагических голосовых средств и эффектов, русский актер должен был перейти к согласованию этих приемов актерского искусства с общечеловеческой психологией хотя бы в таких литературных произведениях этой

Три вышеприведенных соображения вызывают соответствующие выводы для такого театра, каким стал с первых шагов своего существования Малый театр.

Первое из вышеприведенных соображений налагало на этот театр, находящийся в самом сердце громадной страны, долг быть тем надежным и точным показателем состояния в каждый момент сложного государственного организма, который, как пульс для врача, отражал бы его нормальное

или ненормальное состояние, хотя бы без указания на источники такого состояния.

Второе из вышеприведенных обстоятельств направляло пути Малого театра на роль художественного учреждения.

Эта роль идентична той, которую, как это доказали историки, сыграл, например, в свое время (в XVIII веке) французский театр для современного ему общества и которую он более или менее явно играл в других странах и будет, конечно, играть во все последующие времена.

Третий ряд фактов, из области родственных театру, как художественной организации, был при наличии таких исключительных сил и здорового направления их верным залогом того, что первые две роли, навязываемые исторической судьбой новому молодому театру, не будут ему не по силам и что он успешно справится с ними.

Так оно и случилось, когда впоследствии Малый театр, оправдал на практике то, что теория, и правда, комбинировали в своих таинственных лабораториях социальных человеческих взаимоотношений.

Но этого мало: из вышеприведенных соображений, взятых в общей сложности, кажется, достаточно ясно вытекает, и это надо особенно отметить, что все это, в полном смысле слова, лишало Малый театр права быть только местом развлечения более или менее праздных умов.

Этот новый русский театр обязан был быть носителем, хранителем и воспроизводителем перед зрителем таких идей и образов, которые могли храниться только у какого нибудь великомудрого философа-художника.

К тому же этот философ должен был обладать способностями чуткого, проницательного педагога, всегда прислушивающегося к гулу толпы, всегда наблюдающего ее настроения и всегда готового предложить те или иные интересные и живые темы, которые могли бы удовлетворить, захватить, заворожить эту вечно волнующуюся массу, всегда падкую до всяких новинок, всегда жадную до всевозможных эффектов, то возбуждающих, то успокаивающих ее настроения.

И Малый театр за свой первый век и честно и талантливо сыграл эту историческую, художественно-общественную роль, никогда не дрогнув ни одним мускулом, никогда не сдав своих этических позиций и не отступив от своих эстетических заданий.

Ведь, если бы мы не могли сделать этого последнего вывода, то ясно, что вместо непоколебимо стоящего до сих пор дома Щепкина на этом месте давно были бы развалины.

III

Выше было отмечено, что первые годы существования Малого театра совпали со сменой ложноклассицизма ложно-романтизмом, когда в сценическом искусстве создавалось новое психологическое направление, склонное в ближайшем же будущем переформировать игру актера в художественный реализм.

Последнее было вполне самостоятельным проявлением русского сценического творчества, результатом достижений, главным образом, Мочалова и Щепкина на сцене Малого театра и было подготовлено вне всякого сомнения теми историческими условиями, о которых уже было сказано.

На Западе в это время актер благополучно продолжал драпироваться в классический плащ или щекотать нервы зрителей в эффектных мелодрамах, не задаваясь целью искания подхода к подлинной действительности и к преломлению ее чрез призму своего художественного творчества.

Требования русского передового зрителя, воспитанного на идеологии, формах и музыкальности русской художественной литературы нашего золотого века и соответствующих такой литературе новых заданиях русского актера, то инстиктивные, как у Мочалова, то сознательные, как у Щепкина, были неизмеримо выше, чем у западно-европейских собратьев по оружию.

Варнеке В. В. в своей «Истории русского театра» приводит следующий пример: «один путешественник видя в Берлине исполнение роли Фердинанда (в «Разбойниках» Шиллера) немецким актером, мог только с восторгом и благоговением вспомнить игру Мочалова».

Громадную роль в отношении воспитания в русском зрителе хорошого, серьезного вкуса к драматической литературе и к постановкам пьес на сцене сыграла, конечно, больше и прежде всего критика Белинского, а за ним и других наших литераторов, к мнению которых всегда до болезненности чутко прислушивались актеры.

Но все же мы не можем не отметить теперь уже достаточно выявившегося одного из исторических итогов.

В числе очень немногих крупных величин в первой четверти векового существования Московской драматической сцены был Мочалов.

Серьезный критик театра, сам крупный актер и драматург Ал. Ив. Сумбатов-Южин пишет: «Мы должны благодарить Мочалова за ту школу «правды и жизненности», которую он создал и укрепил на русском

театре силою своего творческого проникновения в действительный смысл трагедии и в дух русского театра».

Следовательно, в лице Мочалова мы должны отметить два громадных достижения связывающих в одно мировой театр с очевидно достаточно ясно определившимся специфическим направлением русского театра.

Но в этом гениальном актере, несомненно романтике-индивидуалисте, все исследователи отмечают, что это был «гений по инстинкту», художник бессознательный, безотчетный и безсистемный.

И если он по выражению Шаховского «бог на минуту» вместе со Щепкиным и немногими другими победил сценический ложноклассицизм со всем его наследием и открыл дорогу новым художественным силам на пути их свободного художественного творчества, то, все же в нем, в Мочалове, это было только счастливой случайностью и нужны были какие то другие не случайные, более устойчивые силы, которые все эти гениальные случайности претворили бы в то, что мы и в переносном смысле слова и в прямом называем той или иной школой данного искусства.

Такие силы, к счастью, нашлись и сосредоточились в Московском Малом театре.

Может быть, забегая слишком быстро вперед, сразу обращаюсь к конечным достижениям в этой области в совместной работе актеров Малого театра на протяжении его столетнего существования и постараюсь свести в одно все, что связано с представлением о настоящем сценическом искусстве, о подлинном художественном творчестве на подмостках, о роли сцены для зрителя и т. п.

Выявляя шаг за шагом «Credo» Малого театра, начиная с мнений того, кто первый сознательно формулировал его — М. С. Щепкина, включая выдающегося педагога-практика сцены А. П. Ленского и, кончая, здравствующими ныне представителями последних вариантов созданного общими усилиями направления — М. Н. Ермоловой и Ал. Ив. Южиным, мы получаем формулу традиций Малого театра, кажется, во всей ее важной исчерпывающей полноте, яркости и точности.

Приводим ее в порядке положений от общих до частных и детальных включительно.

1. — Театр должен быть идеологическим и просветительным учреждением автономно-академического характера, самоопределяющим свои цели, задания и средства их осуществления.

2. — Репертуар должен быть идейным, не односторонним и не специфическим.

3. — Стиль исполнения допустим только строго художественный во всех деталях и технических особенностях театрального творчества.



Н. А. Розенель

4. — Сценическое искусство требует спаянной в один процесс работы всех занятых в данной пьесе артистов и других сотрудников сцены и не должно ни в каком случае допускать превращения спектакля в ряд сцен или выходов актеров или каких либо других частных эффектов в области декораций, музыки, освещения и т. п.



С. Н. Фохт Б. И. Никольский Р. Р. Рейзен Н. Б. Юрин Т. Г. Арлинина В. Э. Мейер

5. — Сценическая «правда», от которой зависит художественная убедительность роли театра для зрителя не должна производить впечатления театральности: в этом отличие целей и задач русской сцены от западноевропейской.

6. — Эта «правда», как синтез всей театральной работы, требует: 1) красоты и жизненности, но не фотографичности, 2) силы и красочности, но не театральщины.

7. — Актеры-художники обязаны профессионально и этически быть на высоте положения, как научно-дисциплинированных наблюдателей жизни, так и частных общественных деятелей, на которых лежит большая ответственность перед своими зрителями.

Ибо последние, в своих глубинных духовных переживаниях в театре,— 1) ищут ответа на бесконечные, неосознаваемые мыслью, но сильно волнующие их вопросы, вытекающие из противоречий будничной жизни в ее бесконечной сутолоке и суете, 2) ищут со сцены подкрепления в своих наблюдениях над действительностью, критике ее и тех выводах, которые каждый делает для себя из переживаемого.

Интересно отметить, что все эти положения являющиеся продуктом мысли лучших художников русской сцены вполне гармонируют с наблюдениями и выводами наших лучших драматургов: Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Островского [4]), которые стали ближе к театру и которые имели возможность наблюдать претворение итогов драматического творчества в сценическое и знали результаты впечатлений того и другого на русского читателя и зрителя.

Ярко-радостными словами Ал. Ив. Южина можно оправдать главную ценность таких заветов Малого театра — «нет в этой традиции никаких пут и оков для свободного творческого духа».

«Credo» Малого театра говорит об очень многом, но мы остановим внимание только на одном вопросе.

А именно: на вопросе о том, какими двигателями технически, создалось содержание вышеприведенных семи заповедей и, вместе с тем, при помощи каких сил, эти заповеди могли осуществляться в продолжение целого столетия в свободном художественном творчестве, которое обыкновенно не признает никаких рамок, законов и обязательств прошлого.

На первую часть этого вопроса ответ вытекает из предыдущего обзора исторических условий, из которого явствует, что главными мощными двигателями на пути создания художественных основ Малого театра были лучшие актеры, начиная с Мочалова. Но Щепкин уже отчетливо сознавал и настойчиво проводил в жизнь своим примером, советами, требованиями утверждение на сцене Малого театра тех условий, которые создали бы то, что и в каждом искусстве носит название внутренней дисциплины и школы (не как учреждения). И сам он, в сущности был на подмостках Малого театра первым учителем сценического искусства и сценической художественной техники. Этой учебе не подлежали и, конечно, и не поддавались бы Мочаловы, но молодежь охотно шла в такое ученье идейного актера-педагога, который, по словам, Гоголя «сам по страсти и любви к театру готов считать себя вечным учеником» и который в основу художественных достижений клал неустанную работу и подлинную учебу [5]).

Ал. Ив. Южин-Сумбатов, говоря о Щепкине, остроумно и верно сказал, что «он — Ломоносовской породы, он не только гениальный актер, он — гениальная натура».

Но ведь все эти подлинные «гениальные натуры — Ломоносовской породы» к какой бы сфере искусств или наук они ни принадлежали всегда прежде всего с необычайной жадностью искали знаний и хорошей школы.



В. А. Ермолов-Бороздин — режис.



К. В. Эггерт



О. Н. Полякова



А. И. Истомин



К. Н. Алексеева



В. Н. Аксенов

И, может быть, именно, отсутствием нормальной школы сценического искусства можно объяснить то громадное количество глубоко продуманных педагогических советов русскому актеру, которые оставил нам Щепкин, как бесценное наследие для образования хороших сценических деятелей.

Таким образом мы подошли вплотную к основному вопросу о школе сценического искусства, как педагогического учреждения.

IV

Театральная школа существовала и до Щепкина и при Щепкине! Ведь сам Щепкин был еще в 1832 г. определен в казенную театральную школу преподавателем декламации!

Да, но что это была за школа!?

Не вдаваясь в интересные многочисленные примеры, которые можно найти в мемуарах современников, в периодической печати, мы сошлемся на обобщающий отзыв одного из историков московской жизни XIX века.

«Московские актеры», говорит этот исследователь, «отданные с детства в театральные школы, сами дети актеров, они плохо были знакомы, вступая на сцену, с действительной жизнью и традиционная напыщенная манера игры казалась им и прекрасной и единственно возможной. Мало образованные (на общее образование театральные школы совершенно не обращали внимания), мало культурные актеры того времени и неспособны были задумываться над серьезными вопросами сцены. Так было принято играть, как их учили — значит так и надо играть. За них думало, выбирало пьесы и распределяло роли попечительное начальство, титулованные директора, которых боялась вся труппа, не исключая и премьеров».

Театральная школа общая для балета, оперы и драмы,—влачила весьма жалкое существование, сокращалась, закрывалась, вновь открывалась по воле или, точнее говоря, по случайным настроениям чиновного петербургского начальства.

Бывали моменты, когда единственным педагогом в школе был полуграмотный дядька!

И в такой школе все внимание обращалось, главным образом, на танцы, музыку и пение, т.-е. на те предметы, которые были необходимы для образования актеров балета и оперы.

Интерес к образованию драматических актеров был самый ничтожный и непостоянный.

Особенно небрежно и, порой, враждебно относилась к Московской театральной школе высшая Петербургская театральная администрация.

Специальный исследователь театра (Погожев) на основании громадного количеств а официальных архивных документов приходит к заключению, что «в 40-х годах уже сама администрация заметила и почувствовала, как закрытие школы дурно отозвалось на русских драматических спектаклях все реже и реже посещавшихся публикой».



В. И. Хлебников

Только в начале 60-х годов XIX века делаются, да и то весьма сомнительные, по их общей ценности, попытки улучшить преподование. Например, в театральную школу был приглашен один из лучших московских педагогов Басистов, возобновлено было преподавание новых иностранных языков.

Но все это были временные палиативы, которые не могли поднять театральную школу на подобающую ей высоту и она продолжала оставаться тем суррогатом сценического образования, которое для бюрократического успокоения носило название театральной школы, а фактически не ведало, как этого требовало само дело, ни общеобразовательных, ни специально-художественных интересов ее.

Только с 1863 года, когда управляющим Московской конторы «казенных» театров был назначен Леонид Федорович Львов, можно констатировать впервые серьезный интерес к организации нормального, как тогда говорили, да говорят, впрочем, и до сих пор, «драматического» (а не «сценического») образования.

В 1863 году Московское Театральное училище было переведено в новое специально построенное здание на углу Софийки и Неглинной.

Но для нас важнее то, что в это время преподавание драматического искусства было поручено известному артисту Малого театра Ив. Вас. Самарину, благодаря чему и был создан, так называемый, специальный «драматический класс». В этом нововведении Л. Ф. Львова чувствуется, как будто, сознание того, что уже сама жизнь толкала к выявлению необходимых ей элементов специального сценического образования.

Действительно, драматический театр успел вырасти, окрепнуть и превратиться в самостоятельное и самодовлеющее учреждение. Более того, в нем образовалось свое собственное, отличное от других театров направление, своя собственная школа сценическего искусства, которая пользовалась крупной, вполне заслуженной известностью.

Этот театр сам, своими силами, своим искусством возвел себя в звание и положение подлинного академического, классического театра.

А школа, которая должна была бы подавать для него отборную, серьезную молодежь, по возможности подготовленную более или менее к тому, чтобы воспринимать достижение самого театра и вступить в ряды его работников с достаточно основательной техникой, подобно, тому, как это делали в других отраслях жизни университеты и другие высшие специальные школы,— эта театральная школа, при наличии в театре и Мочаловых и Щепкиных, продолжала готовить школьников едва среднего качества, годных в лучшем случае к тому, чтобы стать снова учениками великих артистических сил Малого театра.

Но и такой суррогат школы сценического искусства был неустойчив и непрочен: ко концу 70-х годов драматические классы при театральных училищах были опять уничтожены велемудрой волей начальства и пополнение труппы Малого театра шло за счет любительских и провинциальных сил с их специфическими навыками, а для «выходов» стали пользоваться случайным, текучим элементом — статистами.

Подобная, основательная характеристика состояния русского театра вообще, и Малого в частности, при создавшихся в этот период условиях и превосходная характеристика актеров любителей и провинциальных актеров с их влиянием на русскую сцену и публику, прекрасно изложены в докладной записке Островского, поданной им 1881 году в комиссию для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства. А между тем новая драма Островского уже прочно завоевала себе первое место на сцене русского театра и внесла с собой целый ряд, быстро привившихся в Малом театре совершенно новых в сценическом творчестве приемов и технических особенностей, которые вошли в плоть и кровь русского актера.

И еще с большей наглядностью стала чувствоваться настойчивая потребность в настоящей школе, которая могла бы подготовлять для Малого театра, в частности, и для русского театра, вообще, кадры молодых артистических сил способных для все более и более осложняющейся и углубляющейся сценической работы.

После ряда новых докладных записок, проектов и хлопот в 1886 году, наконец, при театральном училище открываются переданные в ведение Малого театра — «Драматические Курсы».

Строго говоря, с этого момента только и можно считать начало настоящей высшей школы русского сценического искусства.

Судьба этой театральной школы уже непосредственно связана с судьбами Малого театра: она при нем, она для него, она с ним несет в русскую жизнь здоровое культурное начало.

Но этого мало: она через своих профессоров персонально устанавливает окончательно еще более прочную и уже не случайную, как это было до сих пор, органическую, беспрерывную связь и обобщается культурной работе



Н. Н. Горич Н. Н. Шамин Н. А. Соловьев В. Н. Неелов А. К. Мирский

с теми учреждениями научными и общественными, в которых работали профессора драматических курсов.

А это были Московский Университет, Высшие женские курсы, Российский Исторический музей, Румянцевский музей, Общество Любителей Российской Словесности, Городское самоуправление, и многочисленные всегда игравшие в Москве большую роль общественные и частные кружки, в которых эти профессора были или активными членами или постоянными и дорогими гостями.

С начала работы на курсах эти профессора, стали как бы официальными посредниками между Малым театром и той частью старой, настоящей интеллигентной Москвы, которая всегда любила Малый театр, но сравнительно редко приходила в близкое соприкосновение с его деятелями.

А тут профессора этой Москвы вошли в самую гущу работы театра, стали очевидцами и участниками ее таинственного закулисного творчества.

И для Малого театра и для Москвы это было большое и важное событие.

V

Весной 1886 года были соорганизованы, под непосредственным руководством вновь назначенного заведующего художественной частью Московских казенных театров и училищем при них, А. Н. Островского и осенью, уже без него, были открыты «драматические курсы» — школа, построенная на новых началах [6].

Гениальный родоначальник новой русской драматургии и русской сцены вдохнул в это новое дело, необычайной важности, свой талант, свой многолетний опыт, свои последние силы и остатки своей великой художественной души, до последнего атома пропитанной беспредельно широкими интересами русского театра и глубокой верой в его громадное культурное влияние.

Но он не успел лично поставить его прочно на ноги. Смерть скосила Островского накануне открытия курсов.

Зато какие силы привлек он к работе над созданием этого дела! Это были лучшие профессора Московского университета — Н. С. Тихонравов и Н. И. Стороженко и лучшие литературно-общественные силы, безгранично преданные русской сцене — Н. А. Чаев и С. А. Юрьев.

На их надежных плечах дело высшей школы сценического искусства было внесено в русскую жизнь, поставлено в самом сердце русского театра — в Московском Малом и предоставлено дальнейшему попечению его, так как никто не мог дать ей большого, чем тот театр, который идейно вырастил и выносил ее в своих долгих путях в достижении подлинных высот искусства сцены.

Серьезный подход к делу русского артистического образования, как будто, наконец, выполнял один из важных заветов Щепкина, который говорил, что «театр не забава, а великое серьезное дело».

Считаясь с такой задачей театра, профессора — организаторы подготовительной школы к нему — вложили в это дело весь свой большой педагогический опыт, всю свою энергию и горячую любовь к русскому художественному слову. Преподаватели специальных художественных предметов, которые, начиная с элементарных технических практических занятий, кончали самым глубоким анализом психологических перевоплощений на сцене, — отдали с необычайной горячностью этой школе все свои собственные достижения на сцене первого русского театра, всю свою наблюдательность и чуткость в выявлении в своих учениках их собственных сил, способностей и наклон-

ностей к тем или иным психологическим особям, которые отливались в известные сценические роли.

Первое, что бросается в глаза при рассмотрении начального периода жизни курсов, это не только иной, но можем сказать, прямо противоположный прежнему (т.-е. в «театральном училище» или даже на «драматических классах» при нем) подход к учащимся.



В. В. Федоров
Личный секретарь Директора театра и секретарь Художественного Совета

На сколько старая театральная школа дышала каким то схоластическим формализмом с его сухой, объуженной системой и учебными планами с казарменной дисциплиной; с бумажной формалистикой [7]) — настолько эта новая школа сразу была поставлена и настроена на совершенно иной лад.

Сравнительно небольшое всегда количество слушателей — от полутора до трех десятков на курсе, собиралось в школу, как студенты, для слушания лекций по тем научным дисциплинам, которые были ограничены количественно, подобраны специально к интересам будущего сценического деятеля и которые в самом тексте их были приспособлены специально к практическим задачам работы актера.

При чем надо отметить, что на этих курсах, может быть, раньше чем в другой высшей школе или на других курсах, вообще, профессора ближе подошли в своих исканиях и установлении наиболее тесной связи между фактической историей, отвлеченной теорией и выявлением практической и технической стороны театрального дела как в отдаленные времена, так и в современном европейском театре.

В своих характеристиках бытовых и культурных форм они стали прибегать к иллюстративному материалу, не только богатому печатному, но и музейному, пользуясь, например, памятниками тогда еще совсем молодого Российского Исторического Музея, формировавшегося Ив. Ег. Забелиным.

Да и самое чтение лекций, практические занятия и экзамены носили, далеко не формальный, характер серьезных бесед и отчетной работы молодежи стремящейся к знанию с ее старшими руководителями - друзьями.

И в жизни и в будущем по окончании курсов между всеми этими профессорами, студентками и студентами сохранялись на всю жизнь самые дружеские сердечные отношения.

С глубочайшим благоговением, любовью и благодарностью вспоминали артисты дорогие для них имена Н. С. Тихонравова, С. А. Юрьева, Н. И. Стороженко, А. Н. Веселовского, Н. И. Сизова, здравствующего до сих пор М. Н. Розанова и др., преподававших на курсах, большею частью, до конца своей жизни, иногда не один десяток лет.

Профессорам трудно было оторваться от такой школы, где работа была легка и радостна, трудно было бросить молодежь, которая, как это чувствовалось, быстро и серьезно воспринимала и усвоивала предложенные ей знания и, можно сказать, в полном смысле слова, на глазах использовала его для своей практической работы и дорожила им, когда уже выходила для самостоятельной работы на сцене.

Тот же исключительный подъем можно отметить и в работе преподавателей специальных художественных предметов — где на первом плане практические занятия в обработке для сцены образцовых отрывков из лучших драматических произведений.

К делу преподавания сценического искусства были привлечены из Малого театра лучшие художественные силы, обладавшие вместе с тем и педагогическим даром. В то же время преобладающее большинство этих преподавателей было страстно предано Малому театру, горячо интересовалось делом сценического образования и с особенной нежностью и любовью относилось к молодым артистическим силам, которые им предстояло довести до степени зрелых сценических работников.

Надо отметить, что и слушатели курсов реагировали на вышеотмеченные отношения к ним преподавательского состава с величайшей горячностью, подтверждая искренность своих чувств поразительно добросовестным отношением к работе на курсах и сочетав с этим полную скромность в оценке своих способностей.

Это отношение слушателей к делу, создавало самое благоприятное рабочее настроение и в результате всей работы курсов за три с лишком десятилетия можно отметить, только как исключительные случаи неудачного прохождения курса.



А. Н. Кудрин | П. А. Ипполитов Завед. музык. частью | Н. Н. Гремин | Л. М. Прозоровский

Подавляющее большинство благополучно кончало их, оставалось при Малом театре или расхватывалось на «ярмарке» актеров в Москве на первой неделе великого поста и после экзаменов на сцене Малого театра по другим столичным и провинциальным театрам с быстротой товара, который известен своей маркой не вызывающей никаких сомнений.

Судя по отзывам большинства артистов Малого театра бывших слушателей курсов, мы можем установить с достаточной точностью, что особенно высоко были ценимы два преподавателя, совершенно противоположных по своим характерам, приемам и методам преподавания и отношению к слушателям — это Ал. Пав. Ленский и Ос. Андр. Правдин.

На характеристике их работы необходимо немного остановиться, так как эти два полюса педагогической сценической работы, несмотря на отмеченную противоположность, оба крайне интересны, служа отличными показателями правильности и ценности тех или иных методов преподавания сценической науки.

При этом надо учесть, что и самая смена одних художественных ценностей другими в области сценического искусства в русском театре до драмы Островского и после ее укрепления на русской сцене оказало сильное влияние на характер педагогических занятий.

И трагедия второй половины XVIII века и мелодрама первой половины XIX, следовательно, целое столетие, воспитывали трагического актера на литературном громком монологе, в высоком декламационном стиле с соответствующим декоративным, искусственным, нарочитым жестом.

Правда, комедийный актер — актер второго сорта, как его установлено было считать — получал противоположное воспитание, в своих крайностях,



И. Д. Лавин Э. А. Весновская М. А. Переслени М. П. Юдина С. И. Филиппов

при сгущении сценических красок, доходившее до шутовства, до неприемлемой в художественном отношении фарсовой игры.

Только комедия второстепенных писателей конца XVIII и начала XIX века начала пробивать себе новую дорогу, приближая сцену к восприятию реального быта с его жизненной окраской и с психологией рядового обывателя.

И на русской сцене стал пробивать себе путь к художественному реализму актер с явной склонностью к национальному быту.

Но ворвавшийся в начале XIX века в русский театр из запада веселый французский водевиль стал увлекать собой и русского актера и русского зрителя и мелкая бытовая комедия, а с ней и комическая опера, еще не успевшие опериться, как следует, были забиты, захирели и погибли.

И если водевиль исправил в технике комедийного актера, тон его юмора и характер комических сцен, облагородив их, придав им художественную легкость, остроумную игривость и т. п., черты, которых недоставало в этой отрасли русской сценической технике, то, вместе с тем, тот же водевиль победно царивший до второй половины XIX века, заглушил на корню попытку предыдущего периода в истории русского театра — отрешиться, как от ложноклассической ходульности, как от квази-романтических страстей и ужасов, так и от грубого и наивного комизма. Последний мог нравиться райку и провинции, как внешний эффект зрелища — потехи, ради грубого развлечения, а не как тот идейно захватывающий комизм, в который Гоголь вложил «невидимые слезы» — драгоценные, прежде всего, и для актера, вкладывающего в свою сценическую работу одухотворяющий ее подлинно художественный смысл.

С исторической точки зрения все эти смены стилей и характера сценического искусства, все более или менее неожиданные пертурбации в сценической технике, все это было полезно для русского актера и его зрителя

потому, что в первом воспитывало многогранность техники, во втором развивало вкус, широкий критический кругозор, прививало художественное чутье.

Но лучшие жрецы русского сценического искусства этим удовлетворены не были и не уставали в своих исканиях нового сценического слова.

Таковы были и Мочалов и Щепкин. Первый — безотчетно, бессознательно и по наитию вкладывал свою душу и открывал своим «нутром» глубокие, далеко скрытые внутри человека струны его честной души, заслоненные и засыпанные мусором жизни и они — эти струны человечности давали в душе зрителя созвучный игре актера аккорд во время спектакля.

Другой был не менее талантлив, но, кроме того, еще и систематичен, дисциплинирован и сознателен в понимании роли русского театра.

Оба вместе они разгадали подлинных Грибоедова и Гоголя, они подготовили русского актера к восприятию нового сценического искусства, которое несла с собой драматургия Островского.

Неважно, что Мочалов не дожил до Островского, а Щепкин не признал его. Островский в своем тяготении к театру и драме, еще не открывший в себе драматурга, воспитывался в познании сценического искусства на игре этих именно титанов русского театра. Когда же он сам начал творить материал для сцены то, конечно, бессознательно, как художник, он все же учитывал, что возможность воспроизведения на сцене его драматических произведений, которые не были ни трагедиями, ни комедиями, но в которых трагическое и комическое необычайной художественной яркости и силы насыщало текст, — единственная возможность работы актера над ними — было то новое, что дали русской сцене Мочалов, Щепкин и их последователи.

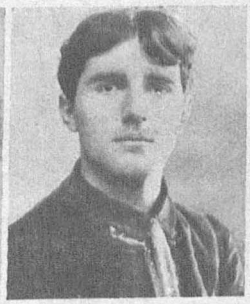
Чем иначе объяснить, что Пров Садовский так быстро приспособился к драме Островского? Чем же объяснить, что от деда Прова Михайловича,



С. А. Полетаев



Н. О. Григоровская



И. И. Дарьялский



А. Э. Ашанин



О. С. Щербиновская

вплоть до его внука нашего Прова Михайловича они и все их соратники так нераздельно слиты с Островским?!

В числе этих соратников одним из первых в Малом театре и на курсах были Ленский и Правдин.

Их работа на курсах захватила наиболее значительный период времени существования курсов, они вывели на сцену Малого театра целую плеяду талантов, которые с большим достоинством продолжали служение в традициях Малого театра, до наших дней свято храня и упорно отстаивая их.

Но эти выученики Ленского и Правдина так одинаково мыслящие и работающие в одном направлении дают подробные характеристики почти во всех противоположных приемах их педагогической деятельности, а во время пребывания на курсах среди них были две резко отличавшихся и конкурирующих группы — поклонников Ленского и приверженцев Правдина.

Действительно, увлекающийся художественными задачами и до самозабвения порывистый и страстный в работе, Александр Павлович Ленский сразу набрасывался на художественную сущность пьесы или отрывка, с жадностью выискивал среди своих учеников подходящий материал, иногда жестоко ошибаясь, в своем выборе, он никогда не задерживался сначала над деталями, не останавливался надолго на технике речи, жеста и т. п. обязательных предварительных условиях только следующего за ними подхода к разработке окончательной художественной форме данного произведения. Он, с необычайным воодушевлением лепил, как скульптор [1], быстро, резкими чертами выводя контуры и чувствовалось, как под его руками кипело дело, как ежечасно в результате его творчества, выявлялись одна за другой рельефные черты действительно художественного создания.

И его ученикам—материалу, из которого лепил этот большой художник передавалось творческое настроение. Этот материал из пассивного преображался в активный, богато насыщенный энергией и силою богатых и благородных красок, жеста, мимики, движения и гармонии звуков и тона человеческих голосов, отражавших то соображения и планы холодного ума, то углубившихся в таинственные родники всегда романтической психики.

Во всей этой совместной работе учителя с учениками не было ни равномерности, ни выдержанной системы, ни тем более какой-нибудь школьной распланировки.

[1] Кстати, он сам был и отличным художником и прекрасным скульптуром.

Пылали, играли, иногда, забывая о пище телесной, заработывались до утра, иногда утомление и отсутствие необходимого настроения давало себя знать и наступали, правда небольшие, периоды усталости и вялости.

Но достаточно было иногда одного намека на удачный, верный тон или жест и Александр Павлович снова кипел и наэлектризовывал свой покорный материал, который его любил, уважал, был ему беспредельно предан.

Совершенно иного характера был Осип Андреевич Правдин.

Как и Ленский он был очень образован и сведущ, читал много и собирал литературные труды по интересовавшим его вопросам, но совершенно иначе использовал этот материал.



Б. П. Бриллиантов



Н. И. Рыжов



В. Н. Валицкая



А. В. Карцев

У Ленского никогда нельзя было определить источников его творческих идей, планов, намерений — у него все претворялось в его индивидуальное мышление и замыслы и выливалось наружу только преломляясь через грани его личного ума и личной души.

Осип Андреевич был иной, как будто, немецкой школы.

Последовательный в своих планах, систематичный в их исполнении, настойчивый в проведении одной основной идеи, он не жалел сил на соответствующую его планам предварительную, техническую подготовку, сколько времени и каких бы сил она ни требовала.

С педагогическим тактом и настойчивостью он предъявлял к слушателям большие, серьезные и строгие требования, но при этом всегда обосновывал их ссылками на соответствующие авторитеты или вводя самих слушателей в анализ и критику данных фактов.

Таков был он с начала занятий с порученной ему группой слушателей, когда ему приходилось начинать с азов и с элементарных приемов, таким же оставался он, когда проходил со своей группой, после 2—3-летней работы последние художественные отрывки, подготовлявшиеся к последнему, выпускному экзамену.

И он был любимцем своих учеников и они глубоко ценили в нем этот немецкий педантический стиль в работе и до сих пор с глубокой благодарностью вспоминают, как много они от него получили, хотя порой и приходилось очень тажело от его школьных требований, порой бывало очень скучно от нудных повторений элементарных задов сценической техники.

Мы не имеем возможности останавливаться на характеристике всех остальных преподавателей курсов — это дело истории — но приведенные две характеристики таких противоположных по их методам работы преподавателей с очевидной наглядностью доказывают насколько Малый театр, сам выковавший себе академическую автономию в своей работе, сумел и к своей школе привить основы академизма, не стремясь сжать в узкие рамки дело преподавания на курсах и не боясь, что разнохарактерное по методам (но объединенное всегда одной целью и однородными с самим театром заданиями) даст в результате из молодых питомцев такой разнобой, который пришлось бы браковать.

Не требует, конечно, доказательств, что подготовленная при таких благоприятных условиях, столь редких и во второй половине XIX века во всякой другой высшей школе, молодежь была тем вполне пригодным для Малого театра материалом, который он, присоединяя к своему основному составу, мог с большой легкостью и в более короткий период слить этически и технически для общего художественного творчества и для служения тем идеалам, которые были начертаны на его знамени.

Мы не хотим замалчивать одного обстоятельства, которое было непосредственно связано со вступлением в труппу Малого театра окончивших драматические курсы.

Более или менее значительная часть труппы относилась к этой «ученой» молодежи отрицательно, смотрела на нее на первых порах косо, и вероятно, не упускала случая «подсидеть» этих ученых артистов.

Но живые свидетели прошлого утверждают, что это было только с несколькими первыми выпусками и такое отношение продолжалось недолго: полное слияние наступало быстро, если, конечно, этому не препятствовали причины другого порядка.

Никакие любители, никакие провинциальные самородки [1] не могли сравниться с этим молодняком, который рос и развивался под непосредственным практическим влиянием того учреждения, которому готовился служить.

Это, никоим образом, не была какая либо кастовая замкнутость данной корпорации. Мы знаем, что доступ, в эту школу определялся одним только наличием необходимых способностей, хотя бы в элементарной форме, а ограничение приема сводилось только к обладающим такими физическими недочетами, которые не давали бы возможности работать нормально на сцене.



А. Д. Хлюстина



О. Д. Кашперова



В. Р. Ольховский

Кроме того, Малый театр никогда не налагал ни на кого и никаких обязательств последующей работы непременно в Малом театре.

По окончании школы, двери были открыты во все стороны и каждый мог выбирать себе любой путь.

Но интересно, что кончающие эти курсы никогда не меняли свою профессию, как это часто бывает в других высших школах даже самой узкой специальности.

И если не все слушатели кончающие курсы могли быть приняты в Малый театр, если не все хотели попасть в него, что было, впрочем, редким исключением,—то все же распылясь и по столичным театрам и по далеким провинциальным углам они несли на русскую сцену заветы, вкус и тон дома Щепкина и его славных последователей.

В этом была вторая важная заслуга школы Малого театра, который таким образом, стал центром высшего сценического образования в России и

[1] Оговариваемся, что были, конечно, счастливые исключения и в этой практике Малого театра.

который дал, таким образом, однородное, но не одностороннее, с широким и свободным горизонтом направление русскому сценическому искусству, надолго закрепив за ним те достижения, которые по их художественной специальности были результатом величайших достижений гениальных представителей золотого века русской духовной культуры.

Прекрасно иллюстрирует это Ал. Ив. Южин: «Судьба пославшая России почти одновременно Пушкина, Гоголя, Лермонтова и Белинского, не захотела скупиться для театра и подарила ему Мочалова и Щепкина», и характеризуя эту славную эпоху с точки зрения необычайного роста литературы и театра, влиявших на общественные настроения, тот же автор продолжает: «Время, взволнованное необычайным притоком творческих сил, которые приковывали к себе интерес общества, взывали к лучшим чувствам и порывам; резко отделяли толпу от поэтов, как Пушкин; смеялись как Гоголь; возмущались, как Грибоедов; мечтали, как Жуковский; ненавидели, как Лермонтов; увлекались, как Белинский; учили, как Грановский; наконец, играли, как Мочалов и Щепкин. И все это ослепляющее богатство русских сил нахлынуло сразу, почти одновременно».

Отмеченная роль догматических курсов способствовала устойчивости и прочности идеологического направления Малого театра, который, кажется, единственный в мире так строго кристаллизовался в многогранную чистейшей, как горный хрусталь, призму вполне гармонирующую с русской литературной и общественной идеологией, призму преломляющую жизнь, в прекрасные, художественные сценические образы чарующие зрителя, который, как и во всяком театре, был, как говорится, «свой». Но зритель Малого театра всегда отличался несколькими чертами не всегда одинаковыми со зрителями других театров, особенно позднейших. Именно, до начала XX в.: этот зритель был коренной москвич и провинциал всея Руси; этот зритель был и барин, и крестьянин, и купец, и сиделец, и чиновный, и военный и всех свободных профессий и особенно молодежь университетская и других высших учебных заведений; этот зритель искал в театре на свои запросы своего, но только подсказанного на ухо театром, ответа, в котором зрелище, как развлечение, играло последнюю роль, а идейное сценическое искусство— первую; за то и преданность Малому театру этого зрителя особенно из простых людей была, в полном смысле слова, до гробовой доски, а в провинции молва об этом театре передавалась от поколения к поколению и посещения его обязательныя при каждом приезде в Москву носили характер, какого то, своего рода, хождения ко святым местам.

Но этого мало. Авторитет дома Щепкина в области сценического искусства перешел к его школе и русская, иногда с самых отдаленных окраин, молодежь, которая — правильно или нет — чуяла в себе сценический талант, жадно стремилась на драматические курсы Малого театра.

Здесь же надо упомянуть еще об одном пути, которым шло распространение влияния школы Малого театра.

Когда при школе Московского Филармонического Общества были открыты свои драматические курсы, то подавляющее большинство преподавателей художественных предметов на них были и артисты Малого театра и



Л. Ф. Александрова



И. А. Толькин
2-й режиссер



Е. А. Зубов

преподаватели драматических курсов. Это были: Вильде, Правдин, Рыжов, Ухов, Федотов, Южин и др.

И эти курсы были школой сценического искусства, из которой Малый театр нередко пополнял свой состав артистами, которые стали его гордостью, как, например, здравствующая Ел. Конст. Лешковская.

Наконец, в этой же главе вполне уместно в связи со школой сценического искусства, созданной Малым театром, сказать несколько слов о роли Нового театра, который одно время был в распоряжении Малого театра, как его Отделение.

Это было в период блестящей педагогической работы Ал. П. Ленского, использовавшего Новый театр, главным образом, для молодежи Малого театра, только что окончившей драматические курсы.

Александр Павлович создал впервые в России, в этом театре, то исключительной важности в жизни каждого идейного театра учреждение, которое значительно позже получило название «Студии».

Для Ал. П. Ленского этот Новый театр был с одной стороны, высшим практическим отделением драматических курсов, где шла окончательная отшлифовка работы последних, с другой стороны, младшим отделением Малого театра, в котором молодняк артистических сил подготовлялся к тому, чтобы постепенно и под руководством старших, испытанных мастеров своего дела понемногу переносить на свои молодые плечи часть той громадной ответственной художественной работы, которую нес Малый театр.

Нужно послушать убеленных теперь уже сединами участников этой работы в Новом театре под руководством Александра Павловича, чтобы понять, каким важным, высокоидейным учреждением был в это время этот театр, как здоровая, и прекрасная в художественно-педагогическом отношении переходная ступень от драматических курсов к академизму Малого театра.

Это была подлинная «Студия», в которой молодые силы учились, крепли, искали и находили чистые и благородные пути русского сценического искусства.

VI

Последние 10—15 лет существования курсов сначала были омрачены новым закрытием их с многолетним перерывом. А канун столетия Малого театра дал, во первых, возобновление их в 1918 г. в виде прежних курсов, во-вторых — преобразование их в 1921 году в «Высшие Театральные Мастерския» и в третьих, вскоре после того, в 1923 году — преобразование последних во «Вспомогательный кадр артистов Малого театра».

Не останавливаясь на этих внешних фактах, обратим внимание на те новые достижения, которые были результатом практики этой школы за последние годы.

Если бы разделить все время существования школы на периоды, то можно было бы назвать первым, самым продолжительным периодом ее вплоть до 1886 г., т.-е. до основания «драматических курсов» — период элементарно-технической школы сценического искусства.

Вторым периодом, менее продолжительным, был бы период существования «Драматических курсов», т.-е. с 1886 г. по 1908 г. включительно. Это период создания первой формы высшей школы сценического искусства, к которому Малый театр подходил, как бы ощупью, и на практике, с помощью московской профессуры, вырабатывал ее наиболее целесообразную структуру и устанавливал основные положения ее.

Третий самый короткий период — конец десятых и 20-ые годы текущего века были периодом использования столь удачного опыта второго периода, для разрешения общих и специальных, теоретических и практических вопросов в основных заданиях школы и в согласовании их с новыми требованиями, которые стали предъявляться жизнью к театру за последние 10 — 15 лет как заграницей, так и в России.

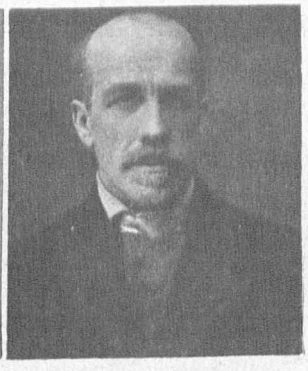
К сожалению эта работа была прервана последним, вынужденными материальными условиями существования театра, временным преобразованием «Высш. Театр. Маст.», во «Вспомогательный Кадр» в 1923 году, когда



Н. И. Уралов



М. М. Русецкая



К. В. Кандауров
Завед. осветит. частью

Историко-литературное отделение временно прекратило свое существование, а занятие художественными предметами свелось до minimum'а.

Жизнь ставила школе иногда почти неразрешимые вопросы. — Таких основных вопросов, из которых некоторые дошли до степени, так называемых, проклятых вопросов было довольно много. Мы остановимся на двух главных.

Прежде чем перейти к рассмотрению этих вопросов, надо заметить, что в Малом театре, как, впрочем, и во всех других театрах, (также почти и во всех других искусствах) всегда налицо представители двух противоположных групп, из которых одна признает целесообразность школы, а другая отрицая ее, выдвигает, как исключительно возможный для усовершенствования и развития таланта, один только фактор — саморазвитие на основании заложенных в человеке способностей.

В мире актеров это создало в Западной Европе — мастеров и мастеровых сценического искусства, в котором они преследовали только интерес зрелища-

потехи, ради развлечения, а у нас, на Руси, где с самого начала к театру предъявлялись требования идеологического характера — это создало школу актеров, которая брала «нутром» и, вытекающими из этого приема, техникой внешних, условных, примитивных звуковых эффектов и таких же жестов, рассчитанных конечно, на весьма покладистого зрителя, который исчез теперь даже и в глухой провинции.

Представители этой, если так можно выразиться, «школы» — отрицали всякую необходимость «школы сценического искусства» или по крайней мере ее, так называемую, общеобразовательную часть.

Для них пустыми звуками были и критика Пушкиным - Корнеля, Расина, Вольтера, Озерова и др., с его требованием «правдоподобия чувствований» и совет Гоголя Щепкину: «чувство явится само собой, за ним не бегайте, бегайте за тем, как бы стать властелином себя», и отзыв Белинского о Щепкине: «Щепкин принадлежал к числу немногих истинных жрецов, сценического искусства, которые понимают, что артист не должен быть не исключительно трагическим, ни исключительно комическим актером, но что его назначение — представлять характеры без разбора их трагического или комического назначения».

Приведем еще относящиеся к той же категории положений, заключение профессора-историка Ал. Ал. Кизеветтера, который говорит: «Люди, замыкающиеся в узкий мир чисто-профессиональных интересов, никогда не откроют новых путей в пределах своей профессии, ибо всякая узкая односторонность неизбежно родит рутину и оцепенелую условность. Так и те сценические деятели, которые не желают знать иного воздуха, кроме воздуха кулис, неизбежно попадают под власть условной «театральщины», с ее оторванной от жизни профессионально-схоластической рутиной. Под действием такой рутины актер отучается черпать вдохновение из пестрого разнообразия подлинной жизни и его творчество замыкается в круг трафаретных приемов и типов, сбивающихся на немногие, раз навсегда установленные и потому и мертвые условные схемы».

Эти упрямые рутинеры, друзья своего излюбленного героя Фамусова, ополчаясь против необходимости общего образования и развития для актера могли бы, конечно, легко отвести вышеназванных поэтов, драматургов, критиков и профессоров, как бы гениальны они ни были, ссылкой на то, что они — литераторы, а не актеры и в деле сценического искусства давать советы и указания не компетентны.

Так они и говорят до наших дней, не зная и не желая знать, что рядом с этими творцами русской драмы, русского сценического искусства, критики его, а также—истории русского театра, что, рядом с ними, стоят верными единомышленниками лучшие актеры и знатоки театра в его прошлом и настоящем.

Так, например, Щепкин, который прошел все состояния: от крепостного до высоко развитого художника — интеллигента, подчеркивал необходимость для актера больших и серьезных знаний и говоря, что сам он знает «русскую жизнь от дворца до лакейской», все же на склоне своей



М. И. Неров
Инспектор театра



А. Г. Нежданов
2-й режиссер



Н. М. Сорокин
Главн. парикмахер-худ.

долгой жизни заявлял: «я хочу жить, все знать, все видеть», потому, что он был глубоко убежден, что «актер должен быть нервом своего народа, а не отшельником своего монастыря».

А практический совет его актеру, чтобы добиться «верного взгляда на предмет», был прост и ясен, как $2 \times 2 = 4$: «никогда не учи роли, не изучив всей пьесы».

Мы не имеем возможности приводить хотя бы краткие выдержки из драгоценных докладных записок Островского о необходимости серьезной и широкой постановки школьного образования для поддержания и развития русского сценического искусства. В них каждая характеристика — перл наблюдений драматурга над творчеством, работой и бытом актера, в них всякий вывод должен лечь в основу каждого законоположения в сценическом образовании.

А ведь этот гениальный автор драматизации русской жизни, начиная от скрывающихся в глубокой дали веков до конца XIX века, анализирующий и воплощающий в художественные образы психику у русского народа от царя до крестьянина, был таким же тонким знатоком быта, мысли и всей жизни русского актера и беззаветно любил его, несмотря на то, что понимал всю цену и Шмагам, Счастливцевым, и Несчастливцевым, и Коринкиным, Негиным и Кручининым.

И, может быть, именно в силу этого последнего обстоятельства Островский был так обстоятелен и настойчив в своих докладных записках по школьно-сценическому вопросу и так заботлив и энергичен в организации «драматических курсов» на краю могилы, что хотел завершить громадное дело своей жизни еще одним созданием в области театральной жизни, которое наладило бы разрешение поставленного им же во весь рост вопроса о новой русской драме — подбором и воспитанием нового русского актера, который не полагался бы на «нутро», который не рассчитывал бы на дешевые эффекты сцены, а приходил бы на подмостки во всеоружии серьезных знаний и во всем блеске окрепшего на последних таланта.

Только что приведенные ссылки на авторитетные мнения литераторов и актеров, подобранные, как материал для опровержения противников школы сценического искусства, одновременно, как видит читатель, дают достаточно ясный, положительный ответ на первый и самый важный вопрос о необходимости и обязательности серьезно поставленной высшей школы сценического искусства при Малом театре и в то же время, конечно, разрешают второй вопрос — положительно; обязательную в такой школе порвостепенной важности роль и значение в ней широкого общего образования для будущего деятеля русской сцены.

Это было конечно целью идеальный организации школы для всех тех артистов Малого театра, которые преподавали на драматических курсах, это были давнишние, со времен Тихонравова, Стороженко, Юрьева, Веселовского и др. pia desideria профессоров, читавших на курсах общеобразовательные (историко-литературные) предметы.

Профессора, горячие сторонники громадной ценности, для актера хорошего гуманитарного образования, которому они сами служили на Историко-Филологическом факультете Московского университета, напрягали неоднократно все свои силы, чтобы, насколько это было возможно, при целом ряде неблагоприятных условий [8]) работы на курсах все же укрепить в учебном плане курсов за этими науками прочное соответствующее их значению место.

Это в значительной степени, наконец, удалось даже оформить, когда уже в Высш. Театр. Мастерских по предложению тогда Председателя Дирекции Малого театра, Ал. Ив. Южина, всегда относившегося с большим интересом к судьбе школы, был образован «Деканат Историко-Литературного Отделения» названных Мастерских.

Этим фактом официального признания Малым театром большой самодовлеющей ценности для его школы сценического искусства гуманитарных наук, новый декан [9]) воспользовался, чтобы зафиксировать минимальную программу предметов в таком их сочетании, чтобы, с одной стороны, по возможности, дать полный цикл дисциплин органически связанных с историей драмы, театра и практикой сценического искусства, с другой стороны, чтобы в их внутреннем взаимоотношении эти дисциплины представляли бы в общей их совокупности одно стройное целое, долженствовавшее в течение трех лет дать артистической молодежи такой полный комплекс знаний, дополнительных к изучению избранного искусства, чтобы это изучение искусства на основе научных дисциплин дало бы наибольший эффект.



С. В. Лобанов
Почетный сотрудник М. Т.
Главный машинист

Такой план с соответствующими его основными положениями начал проводиться в жизнь, но, как было уже указано был прерван, после двухлетнего опыта.

Здесь же надо отметить, что привлечение в эту школу новых сил из Московского Университета, усиливало еще в большей степени традиционную связь Малого театра с Московским Университетом, сближая оба рассадника народного просвещения идейно и еще в большей степени устанавливая персонально дружеские взаимоотношения идейных работников науки и сцены. К сожалению, не надолго.

Рядом с этим фактором первостепенной важности необходимо поставить другой, который в pendant к организации деканата Историко-Литературного Отделения должен был притти на помощь Малому театру и его школе в их стремлении к обще-культурным достижениям.

Как фактор материального порядка, он обладает большей устойчивостью и, так как он встретил полное сочувствие и поддержку и Наркома по Народ-

ному Просвещению А. В. Луначарского и такое же содействие, какое было к Деканату со стороны Председателя Дирекции театра Ал. Ив. Южина, то можно надеятся, что этот фактор окажется более устойчивым и выполнит возложенную на него задачу.

Речь идет об основании в 1921 году Академической Библиотеки Малого театра, которая, согласно положению, должна обслуживать, как интересы всех групп сотрудников Малого театра, так и его школу.

С этой целью собранное, благодаря просвещенному содействию Отдела Научных Библиотек Наркомпроса и Книжного Фонда при нем [10]) весьма значительного количества книг по всем отраслям, соприкасающимся со сценическим искусством еще не окончательно приведенного в надлежащий порядок [11]) было без промедления подвергнуто научно-специальной для театроведения - каталогизации и в настоящее время в большей или меньшей степени возмещает ту громадную потерю, которую понес Малый театр и Драматические курсы от потери в первые годы революции, исчезнувшей без остатка, старой библиотеки Театрального училища.

С каждым месяцем Библиотека привлекает к себе все большее количество читателей, и, следовательно, успешно завоевывает себе более прочное место в общей структуре Малого театра с его сложной организацией различных отдельных частей и управлений.

Во всяком случае, вместе с Деканатом Историко-Литературного Отделения школы Академическая Библиотека была одной из тех двух новых ступеней, которые легли в основу движения Малого театра вперед к совершенствованию культивируемого им искусства русской сцены в строго академическом направлении.

И если еще не все заветы Щепкина и его верных последователей осуществлены, то, во всяком случае, для этой реализации идеалов и планов будущего последними двумя факторами подготовляется серьезный и прочный материал строительства в ближайшем же будущем [12])

А это будущее настойчиво и упорно стучится в двери дома Щепкина Островского и всех их единомышленников.

VII

Подведем некоторые итоги прошлого и постараемся приоткрыть завесу будущего: столетие Малого театра, два с половиной столетия, вообще, существования русской театральной школы—такие солидные исторические периоды, которые дают право дерзнуть на последнее.

А, кроме того, каждая школа, чему бы она ни служила, не может жить только прошлым. Она всегда о б я з а н а предвидеть будущее потому, что она существует не для сегодняшнего для, а для вечного «завтра» в его беспрерывном движении.

Конец XVIII века выставил девизом для роли русского театра в культурной жизни страны — «издевкой [1] править нрав людей».



Суфлер В. А. Зайцев



Суфлер М. А. Долинов

Но сам он — XVIII век — сделал для театра сравнительно мало. Пленённый французским классицизмом он заглушил здоровые ростки русского художественного реализма, который таился на заднем плане и ждал Грибоедова, Пушкина, Гоголя.

XIX век, на рубеже первой и второй четверти века, в момент сильнейшего общественного подъема, создал театр, настолько сильный духовной мощью, что, просуществовав сто лет (из них больше половины очень бурных), он, как гранитная скала устоял непоколебимо, приняв на себя одну за другой

[1] Осмеянием пороков, т.-е. комическим элементом сценического искусства.



С. И. Ланской
2-й режиссер

волны как общегосударственного революционного прибоя, так и специфически театрального.

Переиспытавший и мертвую зыбь реакции и живительный вихрь революции, стоит он словно вылитый из бронзы или высеченный из камня и только приветно и ласково улыбается своими прекрасными гармоничными сценическими образами всем, кто к нему приходит.

За три четверти прошлого века он выковал свои великие «традиции», которые навсегда могут стать художественным исповеданием для театра любого времени и любой страны.

За тот же период он завоевал себе право на академическую автономию и самоопределение как в художественном отношении, так и в технически организационном, и одной из неотъемлемых частей своего организма признал и создал собственную школу русского сценического искусства.

Последняя идейно и органически связанная в одно культурное целое с Малым театром, за свои последние почти четыре десятка лет существовала в качестве высшей школы сценического искусства.

Она выросла на принципах, привитых ей Московским Университетом и на художественной идеологии, переданной ей лучшими силами самого Малого театра.

К концу вековой жизни последнего она выработала для себя такую структуру, которая является вполне целесообразной как сама по себе, так и для того высоко-культурного учреждения, которое силою вещей призвано служить одним из самых крупных русских центров просвещения и распространения благородной общественной этики и благородного же вкуса к сценическому искусству, которое может быть справедливо названо, по словам одного из преподавателей курсов, С. А. Юрьева.

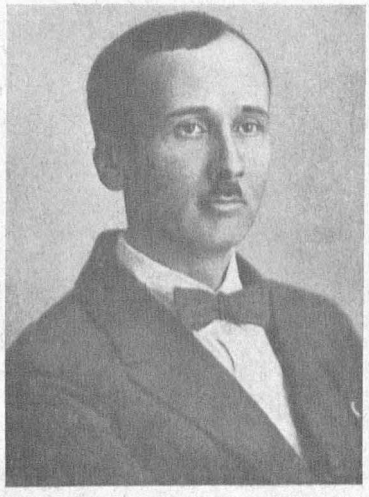
«Всенародным красноречием, говорящим всем сторонам духа, красноречием, в котором соединились все искусства, чтобы овладеть всеми инстинктами души».

Таковы в сжатой формулировке итоги прошлого.

Достигнуто ли в этих итогах осуществление всех заветов, сложенных отошедшими в вечность великими первосвященниками чарующей Мельпомены, поставившей свой жертвенник на Неглинной?

На это можно ответить только одной формулой: в самой большей — идеологической части, да,—во всех остальных — художественной, технической, педагогической — достигнуты б у д у т.

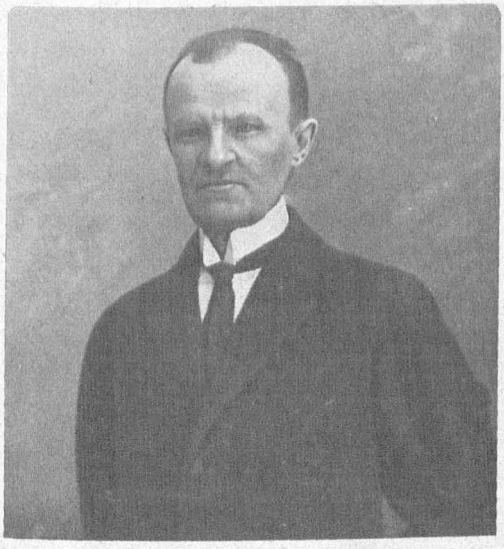
Будут достигнуты с тем большей легкостью и основательностью, чем выше будет поставлена Школа сценического искусства при Малом театре.



Г. В. К и ч и н 2-ой Режиссер

Действительно, вдумайтесь только в карандашную заметку, сделанную весной 1886 г. Островским на экзаменационных списках лиц, желающих попасть на сцену Малого театра: «при видимой талантливости у в с е х заметен о д и н недостаток — о т с у т с т в и е ш к о л ы».

Это пишет для себя драматург, у которого на плечах новая русская драма в полсотни пьес, это пишет человек, которому вручена судьба Малого театра и его Школы, это пишет человек, которой всю душу вложил в театр, а сердце отдал актеру и, наконец, это пишет человек, который меньше чем через полгода, сломленный гигантской полувековой работой для русского театра, сойдет в могилу.



А. С. С о л о в ь е в 2-й Режиссер

Так было в середине столетия Малого театра.

Но разве, когда сам Щепкин говорит: «Театр для актера храм; это его святилище; твоя жизнь, твоя честь, все принадлежит бесповоротно сцене, которой ты отдал себя; твоя судьба зависит от этих подмостков; относись с уважением к этому храму и заставь уважать его других; священнодействуй или убирайся вон!»

Или, когда он проповедывал все, что мы приводим выше, разве все это не подразумевало само собой серьезного воспитания в хорошей школе?



М. А. Крестовская
Костюмерша художница

Ал. Ив. Южин, делая вывод из всей работы Щепкина говорит: «он играл», но никогда не «забавлялся», он «смешил» до слез, но никогда не «потешал».

Так было в начале столетия Малого театра.

Но разве не так же работают все актеры Малого театра и разве для такой «игры» и для такого «смеха» достаточно одного «нутра», а не нужна школа?

А когда Ал. Ив. Южин говорит от себя лично, уже в конце столетия Малого театра: «Актер, дающий жизнь, во всем ее неизмеримом разнообразии, — не потешник и скоморох, а мудрый художник, знающий, сильный и нужный всем».

Или когда он же включает в заветные заповеди Малого театра свой, основанный также на громадном опыте актера, драматурга, литератора и общественного деятеля, совет: «Уйди в беспредельные глубины духа. Только в этих глубинах — сила артистического творчества. В этих глубинах духовных переживаний — и защита дорогого и важного дела от превращения в потешное зрелище и слияние с лучшей частью окружающей нас жизни».

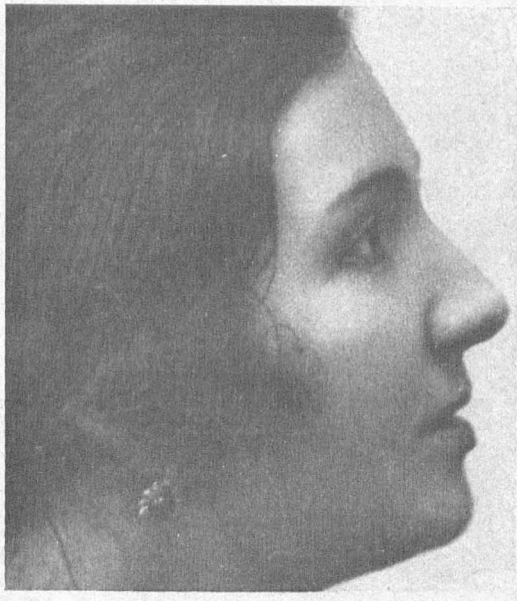
Разве это не тоже настойчивое требование школы, школы и школы для прекрасного, многогранного, великого культурного двигателя — русского сценического искусства.

Мы приводили уже острое слово Ал. Ив. Южина, характеризующее Щепкина, как человека «Ломоносовской породы».

Щепкин — «Альфа» Малого театра; его — «Омега» в истекающем столетии — сам Ал. Ив. Южин с его современниками.

А он не «Ломоносовской породы»?

Но разве большинство его современников на сцене Малого театра на про-

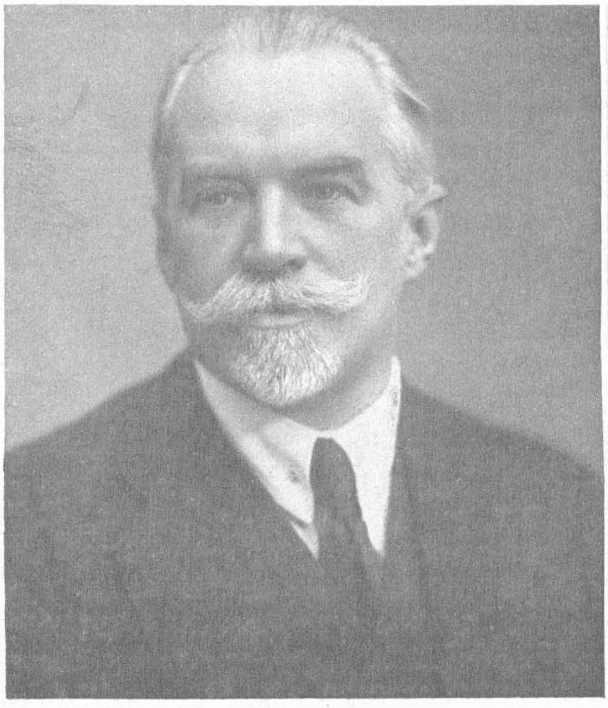


К. В. Рафалян — артистка

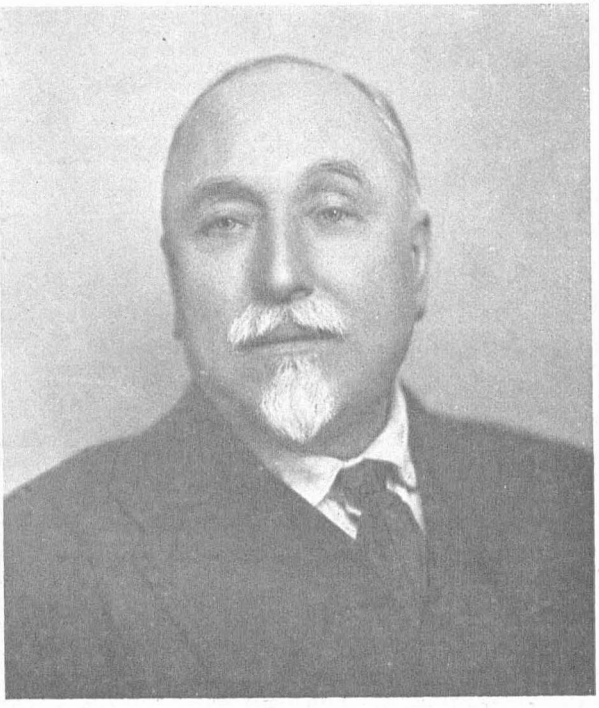
ДИРЕКЦИЯ И УПРАВЛЕНИЕ МАЛОГО ТЕАТРА



Сидят — слева на право: С. О. Дулицкий, А. И. Фельдман, Н. А. Василевский, И. С. Платон, А. И. Южин, П. П. Носников, В. В. Федоров, В. А. Шрамченко, К. Н. Напалков. Стоят — слева на право; 1-й ряд: С. К. Ванке, А. П. Горохова, Г. М. Коханов, А. А. Иванов, К. Д. Морозова, Е. В. Лейцингер, Н. Н. Зайцева, Н. Д. Салькова, Д. И. Балашова, Е. П. Петрова, М. Н. Шолохов, А. П. Лебедев. 2-й ряд: С. И. Дюран, Е. И. Лютш, К. А. Сенковская, Е. Ф. Парфенова, М. Н. Голубева, О. Ф. Савостьянова, И. С. Цаплин, Н. П. Силина, В. Н. Пронина, С. И. Морозова, М. И. Неров, А. Н. Пронин, А. В. Иванова.



П. П. Посников
Управляющий фин.-хоз. частью



Н. А. Василевский
Управляющий делами Дирекции

тяжении почти полувека работы не такие же мечтатели, прозорливцы, борцы за идею, честь и правду, для которых их «игра» — дороже самой жизни?

И для подготовки таких, выражаясь словами одного из историков Малого театра «жрецов благоговейно исполняющих свое дело» — не нужна ли школа?

Ответ может быть только один и он ясен без слов.

Следовательно, можно надеяться, что школа сценического искусства Московского Малого театра станет твердой ногой на благоприятно подготовленное для нее основание, тем более, что она навсегда обеспечена таким надежным кадром учителей, которых она никогда не лишится — это Мочалов, Щепкин, Островский, Садовские, Ленский, Ермолова, Федотова, Южин и их закаленные в революционных боях соратники и много других.

Новым руководителям школы придется только напоминать и рассказывать о них, раскрывая тайны их гениальных достижений, которые на русских подмостках дали за истекшее столетие больше, чем театры других стран за много веков их существования.

ПРИМЕЧАНИЯ К СТАТЬЕ:

1) Для справок предлагаем небольшую часть хронологии событий, имеющих отношение к судьбе Московской театральной школы:

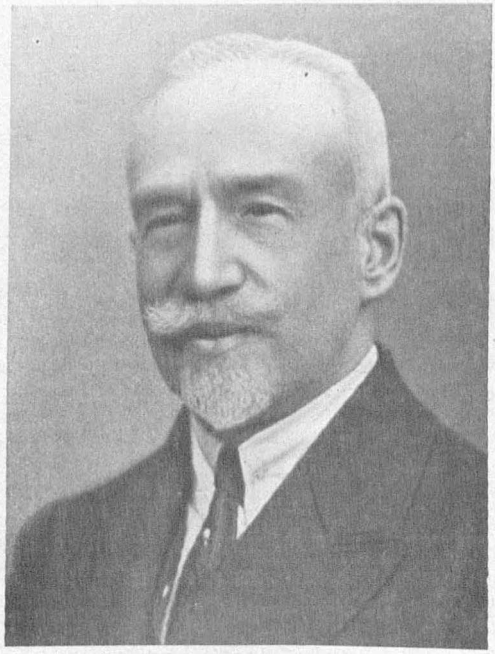
1673 — основание первой русской театральной школы.
1809 — утверждение полож. о Моск. Театр. училище.
1823 — родился А. Н. Островский.
1824 — смерть Байрона.
1824 — основание Моск. Драматического театра.
1836 — напечатан «Ревизор» Н. В. Гоголя.
1837 — смерть А. С. Пушкина.
1840 — Малый театр в собственном здании.
1841 — смерть М. Ю. Лермонтова.
1842 — напечатан «Маскарад» М. Ю. Лермонтова.
1844 — смерть И. А. Крылова.
1846 — смерть Н. А. Полевого.
1848 — смерть П. С. Мочалова.
1848 — напечатана первая пьеса А. Н. Островского.
1851 — напечатана «Провинциалка» И. С. Тургенева.
1852 — смерть Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского.
1853 — первая пьеса А. Н. Островского на сцене Малого театра.
1854 — напеч. «Бедность не порок» А. Н. Островского.
1860 — напечатана «Гроза», А. Н. Островского.
1863 — Театральн. учил. в современном здании.
1863 — смерть М. С. Щепкина.
1866 — напечатана «Смерть Иоанна Грозного», А. К. Толстого.
1868 — смерть Н. В. Кукольника.
1871 — напечатан «Лес», А. Н. Островского.
1882 — отмена монополии казенных театров.
1886 — основание «Драматических курсов».
1922 — преобразование последних в Выс. Театральные Мастерския.
1923 — преобразование В. Т. М. во Всп. Кадр Малого театра.

2) Вспомним творческие шаги из этого гиганта: 1824 г. — «Цыгане» и «Бахчисарайский фонтан», 1825 г. «Евгений Онегин», 1827 г. «Борис Годунов», 1829 г. — «Полтава», 1830 г. — «Скупой рыцарь» и «Моцарт и «Сальери» и т. д.

3) Опускаю много интересных подробностей в этой части истории развития русского сценического искусства и его школы:—многое читатель найдет в других соответствующих очерках этого сборника.

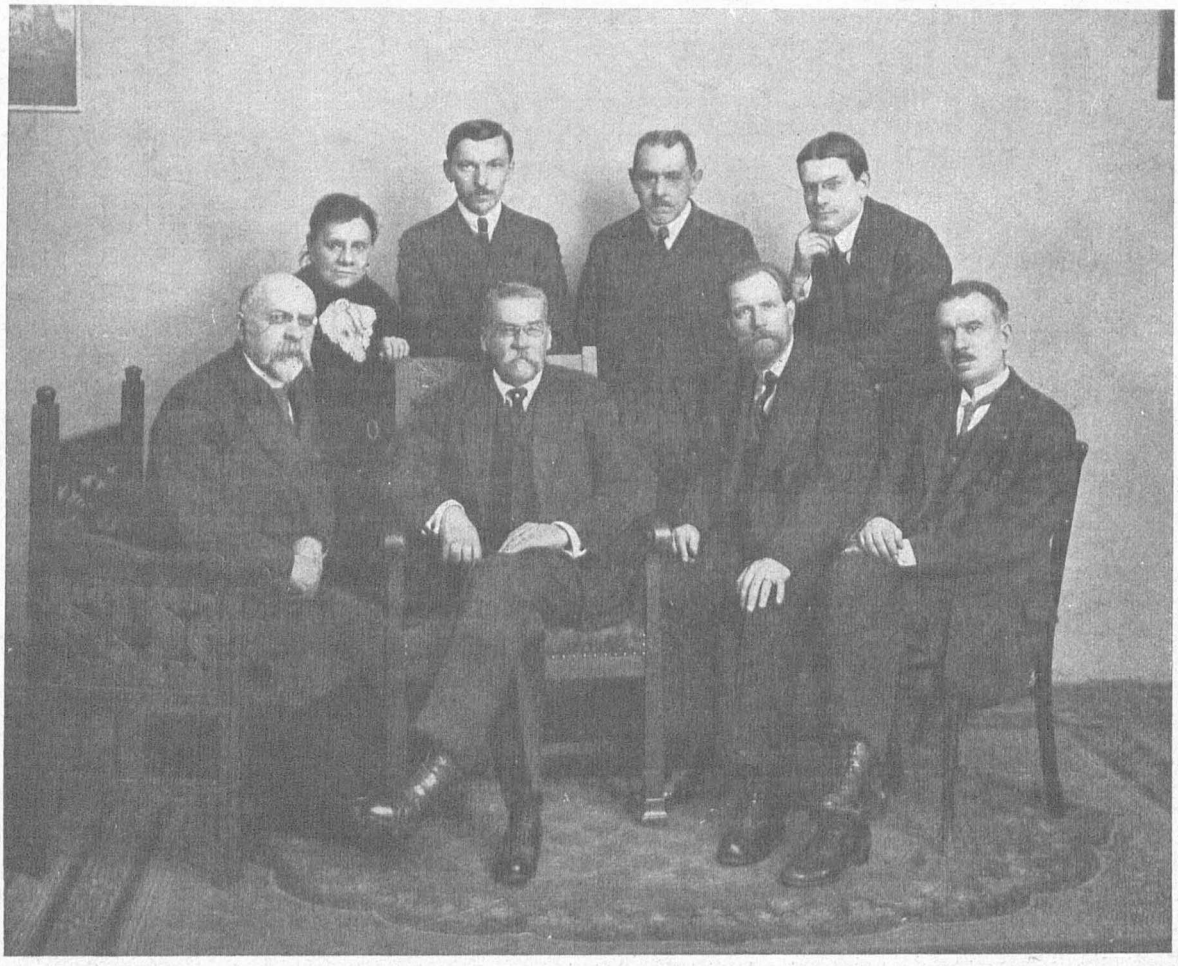
4) Можно было бы привести бесконечное количество их отзывов, мнений, наблюдений по вопросам, связанным с постановкой их собственных произведений или протестов, критики и заключений по вопросам о роли и задачах театра вообще.

5) В письме к Шумскому он говорит: «Что значило бы искусство если бы оно



Завед. постановочной частью
В. А. Шрамченко

ГРУППА ПРОФЕССОРОВ И ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ВЫСШ. ТЕАТР. МАСТЕРСК. МАЛ. ТЕАТРА



Сидят — слева на право: А. А. Фомин, М. Н. Розанов, П. П. Пашков, С. Н. Василенко.
Стоят — слева на право: В. П. Гундурова, Г. Н. Григоровский, М. А. Скворцов, П. Н. Каптерев.

доставалось без труда?» или возьмем другой его совет: «влезь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько его общественный быт, его образование, его особенные идеи, если они есть, и даже не упускай из виду общества его прошедшей жизни».

6) В настоящее время в составе труппы Малого театра осталась только одна слушательница этого первого набора Евд. Дм. Турчанинова.

Из числа первых профессоров курсов здравствует поныне М. Н. Розанов, проработавший на них, следовательно более 30 лет.

7) Интересна, например, форма сохранившегося от 1820-х годов в Театральном музее имени А. А. Бахрушина, бланка-ведомости еженедельного, отчетного по начальству рапорта, о состоянии школы со всеми его графами и условными знаками для характеристики процесса школьной работы «недельного аттестата прилежания».

8) Незначительное вознаграждение за большой специальный труд, неудобное распределение времени занятий и в последние годы частые манкировки всей аудитории, занятой на репетициях в театре, загруженность слушателей работой в театре у преподавателей художественных предметов, отсутствие в последние годы библиотеки и других пособий и т. д.

СТУДИЯ МАЛОГО ТЕАТРА
1924 г



А. И. Кричко, Б. М. Нижинский, М. Н. Корелов, В. А. Савельев, Ф. Н. Каверин, И. В. Давыдов, М. И. Бойчевская, А. Н. Глулов, Н. В. Артемьева, Н. Г. Эльский, Р. П. Кречетов, В. Э. Мейер, М. Г. Цветаева, Б. П. Бриллиантов, И. С. Свидев, суфл. Г. И. Холмин, М. В. Балмашев, М. Е. Благовещенская, З. К. Ладомирская, Е. Н. Арсеньева. Руководители студии — В. Н. Пашенная, и Н. А. Смирнова (сидят в креслах с права): Н. С. Цветкова, К. М. Половинов, Н. А. Кудрявцев, Е. М. Нижинская, О. М. Ничке.

9) В составе которого были профессор I Московского университета и других высших учебных заведений: Ал. Ал. Кизеветтер, М. Н. Розанов, П. Н. Каптерев, Г. М. Пригоровский, Ал. Ал. Фомин, П. П. Пашков, С. Н. Василенко и д-р Фельдман.

10) Необходимо с глубокой благодарностью упомянуть имена Ив. Ив. Гливенко, Ив. Ал. Другакова и Б. П. Дитмар, а позже П. З. Зенковича.

11) Благодаря слишком незначительному помещению, которое пока могло быть отведено для библиотеки и благодаря небольшому штату ее.

Источниками и материалами для данного очерка послужили:

1. Дела театрального училища, драматических курсов и Дирекции Государственных театров.

2. Рукописные материалы из театрального музея имени Алексея Бахрушина.

3. Личные сообщения профессоров, преподавателей драматических курсов и артистов Малого театра, бывших учеников театрального училища и бывших слушателей драматических курсов.

4. Ежегодник Государственных театров.

5. Некоторые исторические и биографические работы по вопросам русского театра, сценического искусства и в особенности очерки о Мочалове, Щепкине, Юрьеве и Ленском, Ал. Ив. Южина-Сумбатова, Ал. Ал. Кизеветтера и др.

6. Мелкие заметки и рецензии в театральных журналах и газетах и других периодических изданиях.

7. Личные воспоминания и наблюдения автора очерка.

И. Е. БОНДАРЕНКО

ЗДАНИЕ МАЛОГО ТЕАТРА

Местность, где теперь расположено здание Малого театра и где теперь лучшая в Москве площадь—Свердловская, б. Театральная—имеет свою любопытную историю.

Просматривая древнейшие планы Москвы можно проследить судьбу всей Театральной площади и примыкавших к ней зданий.

В XVII веке, на месте Театральной площади протекала речка Неглинка, с разбросанными по топким берегам избушками, небольшими каменными церковками и огородами; а на месте здания Малого театра по одному плану Олеария (по изданию 1719 г.—Лейден) значится: «Logis ore etoit la Compagnie Angloise».

Улица Петровка упиралась в питейный Петровский двор так называемый «Петровское Кружало»:—огромное строение, видимо игравшее большое значение в бытовом укладе жизни той эпохи (начало XVIII века).

Против, за речкой Неглинной, на месте здания Метрополя, был Пушечный двор (позже дом кн. Грузинских).

На месте здания Малого театра был топкий берег и лишь в конце XVIII века возникают здесь частные постройки с кривым проездом, огибающим старое здание Петровского театра, выстроенного Медоксом в 1805 г. и стоявшего на месте теперешнего Большого театра.

Противоположный высокий берег речки Неглинки сползал крутояром от стены Китай-Города и представлял собой место всяких свалок. Речка была запружена; ближе к Воскресенским воротам стояли старые водяные мельницы, уничтоженные только в 1771 году. Загрязненная речка в конце XVIII века начинает вычищаться и в 1782 году берега речки превращаются в ряд бассейнов овальной формы с затейливой обработкой берегов, каменными сходами, спускающимися с Кузнецкого моста на пятнадцать ступеней к поверхности речки. Эту работу еще производил архитектор Казаков, но

СТУДЕНТЫ ПОДГОТОВИТЕЛЬНОГО КАДРА ПО КЛАССУ С. А. ГОЛОВИНА



В. В. Красавин, Д. Д. Черневский, Н. А. Кокин, И. К. Свободин, В. Н. Орлова, И. Н. Давыдовский, А. Г. Новиков, С. С. Агранович, Н. В. Широнова, В. Н. Беренс, С. А. Головин (преподаватель), И. В. Павлов, А. П. Грузинский, А. А. Непомнящая, А. Н. Лыткина, Н. А. Толстова, А. Н. Горшкова.

работа была чисто паллиативная и анти-санитарная безалаберность долго еще покрывала эту местность.

Сломали каменный Воскресенский мост, стоявший около здания Исторического Музея, срыли высокий вал вдоль Китай-Городской стены, сломали избушки, ветхие старые церковки и тогдашний Главнокомандующий города Москвы З. Чернышев, не зная как очистить площадь, отдал безвозмездно берега Неглинной под постройку домов и лавок.

Но лавки выстроил только один купец Патрикеев, соорудивший позднее на месте своих лавок, знаменитый в истории Старой Москвы, «Патрикеевский Трактир». Наконец сломали и каменный Кузнецкий Мост (в 1782 году) и

берега Неглинной стали засыпать, а речку заключили в каменную трубу, сделав над ней насыпь местами до 5-ти аршин (в 1818 году). Площадь немного сравнялась.

Место Малого театра начинает застраиваться со второй половины XVIII века. В 1765 году местностью владеет А. Н. Зиновьев, другой участок значится за В. Ф. Сибирским, частью земли владеет И. Т. Таманский и все эти раздробленные участки в 1818 году уже значатся за В. В. Вагиным. В 1818 и 1819 году, когда Москва была полуразрушена после 12 года, и когда еще Арсенал стоял с обгорелыми полуразрушенными стенами, начи-

СТУДЕНТЫ ПОДГОТОВИТЕЛЬНОГО КАДРА ПО КЛАССУ С. В. АЙДАРОВА



Ф. Н. Бочаров, П. Л. Кисаров, Ц. К. Зиновьев, А. Н. Зброк, С. Н. Калабин, В. А. Обухова, М. К. Марутаева, Я. О. Максимова, И. Ф. Якобсон, И. Л. Кремлева, С. В. Айдаров (*преподаватель*), В. В. Макарова, А. П. Шатов, Н. В. Бударин, Н. А. Сивов, М. М. Калик, Л. П. Меркулова

СТУДЕНТЫ ПОДГОТОВИТЕЛЬНОГО КАДРА ПО КЛАССУ Н. Ф. КОСТРОМСКОГО



А. П. Коротков, А. И. Шереметев, М. И. Гладков, Е. Н. Горбунова, В. Т. Грамузинский, Н. Ф. Рудакова, Н. Н. Смирнов, Н. Д. Медведев, Н. С. Карпович, П. А. Оленев, Е. М. Комаровская, Н. Ф. Костромской (преподаватель), В. А. Царева, Н. С. Стоянова, Н. И. Иванов, О. Е. Малышева, Н. В. Полонская, Л. С. Баршева, В. И. Грызунов, В. Я. Воробьев, В. Ф. Вилль.

нает создаваться площадь, окруженная ансамблем красивых строений, замыкающихся большим строющимся зданием Петровского театра [1].

[1] Проэкт Большого театра составляли (на конкурс) профессор А. Михайлов старший, М. Михайлов младший, Проф. Мельников, и академик Беретти.

Постройку театра производил Бове представивший вместе с Ламони свой проэкт в 1821 году; в записках Витберга умаляется значение Бове: «Михайлову принадлежит проэкт Петровского театра в Москве, произведенный Бове, который дозволил, что-бы ему присвоили сей проэкт, а чугунные укрепления лож принадлежат также не Бове, а Девису; тоже железные укрепления и стропилы».

Тем не менее Бове был талантливым архитектором, сумевшим сконструировать идеальную акустику, как Большого, так и Малого театра и выявившем несомненный талант зрелого архитектора-классика.

Идея обстройки этой площади целиком принадлежит выдающемуся Московскому архитектору-художнику И. О. Бове. (1785—1837 г.) и Серпуховскому купеческому сыну В. В. Варгину.

Молодой, полный энергии, Варгин, явившийся поставщиком запасов на Армию в эпоху войны 1812 года, попадает в 1814 году в Париж, восторгается зданиями Парижского Пале-Рояля и, возвратившись в Москву, мечтает создать подобие Парижской красивой площади. Варгин, имевший в это-же время целый ряд домов в Москве, был известен и в литературных кругах, где он оставил о себе прекрасную память в воспоминаниях К. Полевого и П. С. Глинки. Из сохранившихся старых документов вырисовывается исключительно кипучая, чисто американской складки, деловая фигура, талант-

ОРКЕСТР ТЕАТРА



Л. П. Пятигорский, И. К. Петров, Н. А. Зельбаум, В. Н. Проскурнин, В. И. Григорьев, Н. А. Грудев, А. А. Янкелевич, В. Оминский, Н. П. Пидяшев, В. С. Маньковский, Е. С. Маншевский, П. А. Ипполитов, И. Ф. Дементьев, И. С. Рагулин.

РАБОЧИЕ МАШИННО-ДЕКОРАЦИОННОЙ ЧАСТИ



В. А. Аристархов, Г. Н. Никифоров, А. М. Кузмичев, П. И. Прокофьев, И. М. Михайлов, М. С. Сергеев, И. Ц. Лобанов, Ф. Ф. Моисеев, В. Л. Зенин, С. В. Лобанов (почетный сотрудник), Н. А. Безпалов, И. М. Сергеев, А. И. Серт.

ливого русского самородка, понимавшего на ряду с чисто материальными соображениями и глубокую, эффектную красоту обстраивающегося города, путем созидания подобных площадей, с таким ансамблем строений, каким и была окружена Театральная площадь сто лет тому назад.

К сожалению утратился этот интересный ансамбль.

В 1821 году был утвержден проэкт Большого театра, проэкт архитектора А. Михайлова и архитектор Бове приступил к его сооружению, рисуя в то же время и четыре главных здания окружающих площадь. Один стиль, простого строгого сочетания классических форм, почти одинаковые фасады четырех строений, правильно угаданные пропорции, как самой площади, так

ГРУППА РАБОЧИХ ПАРИКМАХЕРСКОЙ И БУТАФОРСКОЙ МАСТЕРСКИХ



А. И. Лютинский, Н. Г. Назаров, В. Т. Тимофеев, И. Щербаков, Т. Г. Стычков, Г. В. Коржев, Г. Л. Виноградов, В. Г. Смирнова, В. С. Корнеева, И. А. Адамович, А. И. Апарков, А. И. Парисман и С. М. Никифоров.

и строений, мастерское выполнение, — все это создавало единую нарядную картину Театральной площади.

Первым был выстроен дом для В. В. Варгина, с большим концертным залом и открытой внизу галлереей с магазинами. На противоположной стороне по правую сторону от Большого театра, было выстроено аналогичное здание С. А. Полторацкому для помещения так наз. Аукционной Камеры.

Третьим зданием на месте здания Континенталя [1] было выстроено здание для Сенатской типографии, законченное в 1823 году и наконец четвертое здание было выстроено для купца Челышова, для помещения большой гостиницы с магазинами внизу, как и в доме Полторацкого и Варгина.

[1] Большая гостиница в довоенное время.

Благоустройство Театральной площади началось только в 1826 году; когда площадь официально стала называться вместо Петровской — Театральной.

Площадь была замощена, поставлены были столбы для освещения масляными фонарями, намечено было место для фонтана и для четырех высоких обелисков на месте начала Охотного ряда и Театрального проезда, за фонтаном был разбит и открыт цветочный рынок, перенесенный только в 1842 году на Трубную площадь.

Когда понадобилось для Малого театра здание, то было предложено Варгину сдать этот дом в аренду. Варгин охотно пошел на встречу этому предложению и принял на себя переделку здания под театр.

В два месяца, при затрате огромных средств, было приспособлено здание под помещение Малого театра и 14 октября 1824 года уже состоялось первое представление «в Новом Московском Малом театре в доме Варгина на Петровской площади».

Сохранились любопытные отзывы современников об отделке театра; и если остроумно-желчный А. Я. Булгаков в своих письмах [1] отзывался об этой отделке, как об неудачной попытке переделывать зал в театр, то наоборот сохранился ряд восторженных отзывов, из которых любопытное описание находим в «Описании Москвы 1826 года»: «он (Малый театр) несравненно менее Большого театра и не весьма удобно расположен, потому что узок. Не станем делать повторений, умолчим о декорациях, занавесах, о гардеробе и проч.: это все принадлежит тем же артистам, о коих мы упомянули: но скажем об отличном убранстве внутренности: оно очень хорошо и великолепно, и как, некоторые замечают, слишком золотисто».

«Ложи в сем театре расположены в четыре яруса. Верхние места весьма неудобны».

«Занавес представляющий один из видов Петербурга, работы Г. Иванова превосходен» [2].

Почти дословно или в извлечении находим во всех путеводителях и описаниях Москвы той и позднейшей эпохи, такие скудные данные о здании Малого театра. Большая часть Театрального Архива сгорела, во время пожара Большого театра в 1853 году, а небольшой материал, находящийся в Архиве Академических театров в Ленинграде и материалы Архива бывшего Министерства двора очень мало дают существенных данных о здании

[1] Письма А. Я. Булгакова. Русский Архив 1887.

[2] «Москва или исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российского» часть 3, стр. 36.

ГРУППА КАПЕЛЬДИНЕРОВ ТЕАТРА



К. Ф. Просвирников, В. О. Крупицын, А. В. Климов, С. А. Седов, И. В. Кучур, А. Т. Артемьев, Е. Т. Тихонов, Н. А. Демидов, И. Д. Данилов, Г. С. Меркулов, М. Т. Прашкин, А. А. Александров, Н. А. Медведев, М. Н. Масленников, Ф. К. Сафонов, Н. Н. Иванов, И. М. Кротов, Ф. Ф. Иванов, С. С. Семенов, Е. Ф. Бабурин, В. А. Алексеев, Н. Д. Озеров, Н. Ф. Василевский, Ф. И. Калугин, К. В. Абрамов, А. И. Никифоров, Ф. П. Кондрут.

Малого театра. В Театральном Музее имени А. Бахрушина в Москве, нам удалось найти записную книжку Ивана Евдокимовича Покровского, бывшего при перестройке театра в должности комиссара с 1838 года по 1842 год. Пунктуальный в своих записях Покровский дает некоторые черты, по которым можно восстановить судьбу здания Малого театра.

Находящаяся в том же Театральном Музее имени А. Бахрушина деревянная модель Малого театра [1] сработана, как гласят остатки надписи на ней, тем же Покровским. Модель представляет интерес не столько с архитектурной стороны, сколько со стороны исторической. Сработанная каким-либо театральным столяром модель очень не точна в своих архитектурных пропорциях, но очень старательно сработанная сцена и очень верно построенный по размерам зрительный зал, дают нам картину состояния здания Малого театра до его перестройки в 1843 году.

До этого времени судьба здания такова, с 1824 года 1829 год за аренду здания казна платила Варгину по 11.000 рублей в год. В это время Варгин был неправильно обвинен в растратах по поставке в Армию, был заключен в Петропавловскую крепость и сослан в Сибирь, откуда вернулся лишь только в 1839 году [2].

Учрежденная опека сдавала здание с 29 года по 1-ое августа 33 года по 20 тысяч рублей, но из-за требования опеки арендной платы в 40.000 рублей были назначены торги, и 13 января 1832 года дом Варгина был назначен на продажу с аукциона, но продажа не состоялась и, наконец, 16 мая того же 32-го года последовало «высочайшее» повеление приобрести для Государственных театров дом купца Варгина за 158.000 рублей.

Жизнь театра шла обычной чередой и дом формально был закреплен за Малым театром лишь 17 ноября 1837 года за сумму уже в 375.000 рублей, вместе с пустопорожней землей, на которой находился проезжий переулок на Софийку (на этом месте теперь здание бывшей Голофтеевской Галлереи). Была сделана рассрочка платежа на 10 лет при бесплатной купчей и одновременно была отпущена ссуда в 10.000 рублей (из 10%) на покрытие долгов Малого театра. В этом же 1837 году перед приобретением дома в казну был устроен концерт и базар для усиления средств.

[1] Модель хранилась раньше в Оружейной Палате в большом небрежении под достаточным слоем пыли. Благодаря энергии П. Н. Миллера модель была наконец извлечена в 1921 из Оружейной Палаты и передана в Музей старой Москвы, откуда затем была перевезена в Театральный Музей имени Бахрушина. Модель сработана из березового и липового дерева, вся на клею.

[2] «Сборник Щукина» т. 4 и «Сборник бумаг, относящихся до Отечественной войны» часть II.

МУЖСКАЯ И ЖЕНСКАЯ КОСТЮМЕРНАЯ МАСТЕРСКАЯ И ГАРДЕРОБ



В. К. Старкова, А. В. Винокуров, В. А. Темнов, И. Г. Трофимов, И. В. Пыхов, И. В. Ямщиков, Т. С. Сергеев, И. С. Викторов, М. А. Афанасев, К. Т. Федорова, Н. А. Подъячева, А. Н. Иванова, А. И. Михайлова, К. Я. Егоров, С. Ф. Дудышкин, Е. А. Алексеев, Н. И. Алексеев, С. И. Голубова, К. И. Поляков. Д. М. Шишков, У. С. Петрова, М. Д. Михеева, Ф. Ф. Гормаш, Е. И. Кривошеина, А. В. Юкина, М. Е. Ефимов, С. С. Волков, О. П. Буровцева, С. А. Шматков, В. А. Челноков, С. Н. Ларина, Е. С. Андреева, П. Л. Руднева, С. И. Дементьева, М. М. Митрофанов, В. В. Васильев

В 1838 году поступает ходатайство об отпуске 675.000 рублей из опекунского Совета «на постройку Малого театра» и 11 марта 38 года архитектор К. Тон первый раз приехал в Москву с планами перестройки Малого театра. Сохранилась смета на эту перестройку в сумме 675.159 руб. 52 коп. В июне 1838 года был приобретен строительный материал и началась перестройка, представлявшая собой прекрасную доходную статью для кармана архитектора К. Тона. По сохранившемуся плану (в Музее А. Бахрушина) можно ясно проследить сущность перестройки слишком незначительной для такой огромной суммы. Тщеславный К. Тон, занятый в это время постройкой большого Кремлевского дворца в Москве, приписывал себе чуть ли не всю постройку и огромную переделку здания Малого театра, между тем здание и до сих пор сохранило в внешнем своем облике все черты творчества строителя здания архитектора Бове. Красовавшаяся недавно мраморная доска, приписывающая постройку здания К. Тону была простым недоразумением. Тем более, что архитектор К. Тон с 1818 года по 1824 год был в заграничной командировке, а здание, как мы уже указали, было уже выстроено в 1822 году и его бедный строитель архитектор Бове, этот великий художник, даже был лишен звания архитектора театра и в 34 году, с назначением архитектором театра Козловского, приказано было отобрать ложу у архитектора Бове. В 1839 году продана была пустопорожняя земля и двор Малого театра. В 1841 году, во время самого ремонта, был пожар и только в 1843 году была проведена вода, а в 48—49 году было издано запрещение курения табаку во всех помещениях театра. Целый ряд лиц, проживавших в самом здании театра, был в 1851 году переведен в другие здания театров (на Большую Дмитровку и на Неглинный).

В 59-ом году была продана оставшаяся пустопорожняя земля Голицыну, выстроившему на ней первый пассаж в Москве так называемую «Голицынскую галлерею» (по проэкту архитектора М. Д. Быковского). В 1861 по 1870 год шли бесконечные хлопоты по проведению газа для освещения Малого театра.

Никаких существенных перестроек в здании Малого театра не было до наших дней и оседающий на своих сваях фасад по Неглинной так настойчиво требует ремонта для сохранения своего прекрасного здания, единственно оставшегося целым с своим фасадом от того великолепного архитектурного ансамбля, каким отличалась Театральная площадь в эпоху открытия Малого театра, т.-е. 4-го октября 1824 года.

ГРУППА СЛУЖИТЕЛЕЙ



Филимонов, Е. П. Двойнишкова, П. П. Кромина, М. И. Волковская, О. Г. Кузнецова, М. Г. Кузнецов, Быковский, П. Т. Тулуев, Е. И. Козлова, Шарафатинов, Шамендаков, Н. И. Зметинов, С. Н. Кузин, А. А. Серебров, З. И. Лютинская, Е. И. Щепкина, К. П. Белова, А. И. Курьерова, Н. М. Степанчикова, А. И. Жильцов, Е. В. Васильева, Е. Я. Ильина, М. М. Ильин, П. П. Узоров, А. Ф. Оленев, Д. И. Юшин, М. Н. Колыхалов, И. М. Шершенев, Н. И. Карпов, С. Кузин.

ИКОНОГРАФИЯ.

1. Вид Большого театра и новой площади, грав. Д. Аркадьев (на меди) приложен к Путеводителю по Москве де-Лево. 1824 г.

2. Вид Петровского театра. Рис с Н. Чичагова, на камне—Жерен, литография 1827 г.

3. Вид Петровского Большого театра и Малого театра и его окрестностей в Москве. грав. Роман Курятников (в собрании А. А. Бахрушина).

4. Вид Большого театра. Литография Арно по рис. Вивьен (Araut père. D'après nature par Vivien)

5. Dess. d'aprés nature par Sadovonikoff. Lit. por J. Jacottet. Imp de Lemercier à Paris.

6. Литография Бахмана—(из собраний А. А. Бахрушина) на этой литографии галлерея по первому этажу открытая. Отлично нарисованы дом Сенатской типографии, дом Челышева и дом Полторацкого.

Остальные рисунки повторяют вышеперечисленные литографии и гравюры, не внося ничего нового в архитектуру фасада здания Малого театра и окружающих его зданий.

Д. И. ЛЕШКОВ

ИСТОРИКО-СТАТИСТИЧЕСКАЯ СВОДКА РЕПЕРТУАРА И ЛИЧНОГО СОСТАВА МОСКОВСКОГО МАЛОГО ТЕАТРА

1824 — 1924

Московский Малый театр возник по инициативе Д. В. Голицына [1], бывшего с 1820 года военным генерал-губернатором Москвы, а с начала 1823 г. и главным начальником Московской театральной Дирекции. Состояние Московских казенных театров в первую эпоху их организации, несмотря на руководство Петербургской Дирекции и полную от нее зависимость, носило характер дилетантской антрепризы и в смысле твердой постановки дела и расширения хозяйства выразилась постройкою в 1808 году одного лишь деревянного Арбатского театра, сгоревшего в 1812 году при вступлении в Москву французов. С восстановлением сожженной Москвы, казенные труппы ютились в приспособленных под театры частных домах: Апраксина на Знаменке и Пашкова на Моховой, вплоть до отделения Московского театрального управления в самостоятельную Дирекцию. Вопрос об отделении Московских театров от Петербургской Дирекции дважды терпел фиаско, и лишь благодаря настойчивости, энергии и влиянию Д. В. Голицына был разрешен положительно 5 января 1823 года [2]. Встав во главе Московской Дирекции и найдя в лице Ф. Ф. Кокошкина опытного и преданного делу помощника, Д. В. Голицын задумал широкую реформу Московских театров, которые по его выражению «не должны ни в каких частях уступать Петербургским, ибо оба они в столицах» [3]. Менее чем в двухлетний срок были возведены два новых каменных театра: Большой и Малый; первый выстроен заново на месте сгоревшего Петровского, а второй переделан из дома купца В. Варгина. Самостоятельность Московской Дирекции, попутно с расширением хозяйства, благотворно отразилась как на составе трупп, так и на репертуаре. Труппы пополнялись свежими силами, частью из Петербурга, частью из провинциальных помещичьих крепостных театров. Малый театр, открытый на 3 месяца ранее Большого, проявил в первое время в высшей степени интенсивную деятельность: спектакли шли ежедневно, кроме суббот и репертуар по количеству и разнообразию пьес, являлся еще небывалым в России. Лишь с открытием Большого театра, т.-е. с 6 января 1825 года, в виду недостаточности труппы на две сцены — спектакли шли попеременно, впредь до учреждения в Москве постоянной французской труппы, т.-е. до середины 1830 г. Однако, так широко и счастливо начавшейся деятельности Московских театров не суждено было долго продолжаться. Со смертью Александра I, театры закрылись на 9 месяцев, а ко дню их открытия было учреждено Министерство Двора, которому сразу же были подчинены все казенные театры. Зависимость Московских театров от министра кн. П. М. Волконского весьма скоро изменила их положение и сказалась на репертуаре, особенно Русской Драматической труппы.

Начавшиеся с конца 20-х годов дефициты по Московским театрам повели к ряду мероприятий по сокращению расходов, что исключало всякую возможность к увеличению личного состава артистических трупп и повело к тому, что Русская драматическая труппа играла большую часть спектаклей на сцене Большого театра, попеременно с оперой и балетом, давая лишь незначительное число пред-

[1] Д. В. Голицын, генерал-от-кавалерии (1771 — 1844).

[2] Архив Гос. Акад. театров. Сборник постановлений по Театральной части т. I стр. 445. Именной указ объявленный Сенату А. Майковым, № 29/255.

[3] Общ. Архив бывш. Министерства Двора. Отдел канцелярии. Дело 1841 г. № 181/67: Представление кн. Д. В. Голицына от 24 декабря 1821 г. об отделении Московских театров от Петербургской Дирекции.

ставлений в Малом театре, сцена которого на остальные дни была уступлена французской и немецкой труппам, а также под концерты заезжих знаменитостей [1]. Помимо этой причины, как главнейшей, сравнительная бедность Русского драматического репертуара Малого театра в 30-х годах значительно зависела от отсутствия оригинальных крупных пьес, как результата усиления цензуры и местными органами, и главным образом приснопамятным «3-им отделением собственной его величества канцелярии». Особенно тяжелым стал гнет драматической цензуры при известном генерале Л. В. Дуббельте, часто не допускавшем к представлению на сцене даже классических произведений [2].

В эту эпоху нередки были случаи внезапного запрещения и снятия с репертуара пьес, уже несколько раз игранных и имевших повидимому успех. Так напр. в 1836 году снята была пьеса «Воскресение в Марьиной роще», а в 1839 г. пьесы «Купцы 3-й гильдии» и «Генерал Паткуль» [3].

Еще одной из причин бедности репертуара именно Малого театра, в описываемую эпоху, являлась так называемая бенефисная система, по которой Дирекция, избегая излишних расходов по вознаграждению авторов и переводчиков, предоставляла первые представления новых пьес в бенефисы крупнейших артистов, с уплатою единовременного вознаграждения авторам самими бенефициантами. В силу этого, принимая во внимание разницу вместимости двух театров и соответственно сборов, — бенефицианты предпочитали устраивать свои бенефисы в Большом театре, а если при этом пьеса удостоивалась новой монтировки, то изготовленные декорации были непригодны для сцены Малого театра, и пьеса оставалась в репертуаре Большого театра или навсегда, как большинство «волшебных представлений с хорами, балетом и сражениями» или впредь до новой ее постановки, специально для Малого театра. Все это свело репертуар Малого театра в 30 и 40-х годах по преимуществу к многочисленным водевилям и небольшим переводным пьесам. Исключениями были лишь классические русские произведения Грибоедова и Гоголя, дававшиеся с неослабевающим успехом ежегодно, благодаря исключительному составу исполнителей. Из хранящихся в Архиве подлинных донесений Московской Дирекции видно, что публика, избалованная игрой своих любимцев Мочалова, Щепкина, Самарина и Садовского, когда они почему-либо не участвовали — плохо посещала театр или совсем не ходила [4]. Постепенное оживление репертуара началось после вторичного слияния Московской Дирекции с Петербургской, последовавшего 1 февраля 1842 года. Это соединение двух дирекций под властью А. М. Гедеонова, если и не вернуло Московские театры к незабываемой эпохе Ф. Кокошкина и Д. Голицына, то все же значительно улучшило материальное их существование и имело большое влияние на репертуарную часть, о которой сохранился почти исчерпывающий материал в виде переписки А. Н. Верстовского с А. М. Гедеоновым [5].

Особенного развития деятельности достиг Малый театр в 1853 году, когда после пожара Большого театра, в течение почти четырех лет, Малый театр оставался единственным в Москве (если не считать летнего театра в Петровском парке и временного, деревянного театра-цирка). За эти годы Малый театр видел на подмостках своей сцены все роды театральных представлений: драму, оперу и балет. Спектакли шли попеременно — три дня в неделю драматические, два раза оперные и один балетный, а французская труппа была распущена и ликвидирована. Спектакли шли круглый год, за исключением

[1] В эту и позднейшую эпохи на сцене Малого театра давались многочисленные концерты при участии Генриетты Зонтаг, Клары Шуман, Франца Листа и др.

[2] Н. В. Дризен. «Из истории драматической цензуры при имп. Николае I» — «Ежегодник импер. театров» 1914 г. выпуски VI и VII.

[3] Архив Гос. Акад. театров. Подлинные описи делам Московской Дирекции, сгоревшим при пожаре Большого театра 11 марта 1853 года. Дела по Репертуарному столу 1836 года № 35 и 1839 г. № 20.

[4] На подлинной афише спектакля, назначенного на 28 мая 1843 г., в котором должны были итти 3 водевиля «Харьковский жених», «Путаница» и «Дом на Петерб. стороне», имеется приписка Помощника Инспектора Репертуара: «Спектакль сего числа был отменен, потому что ни одного билета не было продано».

[5] Громадная переписка А. Н. Верстовского с А. М. Гедеоновым, продолжавшаяся с 1843 по 1858 год и составляющая в общем свыше 1.000 листов рукописи, опубликована в печати лишь частично и сжато в «Ежегоднике имп. театров» за 1914 г. вып. I и III, причем печатанье ее прекратилось на письмах 1844 года, оставив большую часть этого материала неиспользованным достоянием Архива.

перерывов на весь великий пост и по 1—2 недели в петровский и успенский посты. По возобновлении Большого театра, с 1857 года, русский драматический репертуар Малого театра уже не сокращался, ибо в Большом театре началось ежегодно насаждение итальянской оперы, а впоследствии, в 60-х годах с правильной постановкой русского оперного дела и открытия Московской консерватории, Большой театр стал окончательно театром оперы и балета, передав Малому театру весь русский драматический репертуар. Что касается количественного состава русской драматической труппы, то он за период с 30-х годов до реформы 1882 г. несколько раз подвергался значительным колебаниям. Так штат 1827 года, под влиянием дефицитов, не сохранил своей устойчивости и в 1832 году состав труппы уменьшился вследствие сокращений до 30 человек, которые пополнялись для массовых сцен свободными фигурантами балета, воспитанниками-экстернами Школы и статистами [1]. После соединения Дирекций, как видно из официального списка — труппа в 1848 году состояла из 91 артистки и артистов; в 1869 г. уменьшилась до 70 человек, в период дирекции барона К. К. Кистера до 64 человек, после реформы И. А. Всеволожского в 80-х годах достигла 95 человек и наконец к началу Революции 1917 года состояла из 83 артистов, вместе с режиссурой.

Источниками для составления статистических данных по Репертуару и личному составу русской драматической труппы Московского Малого театра послужили:

1. Подлинные документы и комплекты афиш, хранящихся в Архиве Дирекции Государственных Академических театров.

(Отделы: Репертуарный, кассовый и делопроизводства по Московским театрам).

2. Подлинные документы, хранящиеся в Общем Архиве бывш. Министерства Двора (ныне 1-е отделение Егаф).

(Отделы: 6. Дирекции импер. театров, Канцелярии Министерства и Контроля).

3. Неизданные рукописи В. П. Погожева «Столетие организации импер. Московских театров» том IV (по данным «Московских Ведомостей» с 1826 — 1841 г.).

ПЕРЕЧЕНЬ ПЬЕС, ИСПОЛНЕННЫХ РУССКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРУППОЙ НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО МАЛОГО ТЕАТРА.

НОВЫЕ ПОСТАНОВКИ И КАПИТАЛЬНЫЕ ВОЗОБНОВЛЕНИЯ.

1824 г.

«Аббат Лепе, основатель Института Глухонемых» др. 5 д. Коцебу: «Александр и София или Русские в Ливонии» др. 4 д. Зотова; «Бабушкины попугаи» вод. 1 д. муз. Верстовского; «Валерия или Слепая» ком. 3 д.; Великодушие или Рекрутский набор» др. 3 д.; «Волшебное стекло или Белый голубь» вод. 1 д. П. Арапова; «Воспитание или Вот приданое» ком. 4 д. Ф. Кокошкина; «Генерал Шлейнегейм» др. 4 д. Шлисса; «Глухой или Полный трактир» ком. 3 д.; «Говорун» ком. 1 д. пер. Хмельницкого; «Господин Богатонов или Провинциал в столице» ком. 5 д. М. Загоскина; «Два брата» ком. 3 д. Пикара, пер. Баркова; «Два Фигаро» ком. 5 д. пер. Баркова; «Дядя-слуга или Обман не обман» ком. 1 д. Дюваля, пер. Иванова; «Женщина-лунатик» вод. пер. А. Шаховского; «Завещание или Кто кого перехитрил» ком. 1 д. Мариво; «Игнаша-дурачок или Нечаянное сумасшествие» вод. 1 д.; «Игрок» ком. 5 д.; «Испанец в Перу или Смерть Роллы» тр. 5 д. Коцебу; «Карантин» вод. 1 д.; «Козак-стихотворец» вод. 1 д. кн. Шаховского; «Коварство и любовь» тр. 5 д. Шиллера: «Король и Пастух» оп. вод. 1 д. пер. А. Шаховского; «Крылатые женщины или Чудесная золотая клетка» вод. 1 д. Зотова, муз. Кавоса; «Леар» тр. 5 д. В. Шекспира; «Лилия Нарбонская или Обет рыцаря» др. пр. — бал. 3 д. кн. А. Шаховского; (Открытие театра); «Липецкие воды» ком. 5 д. кн. А. Шаховского; «Любовная ссора» ком. 2 д. «Ломоносов или Рекрут-стихотворец» вод. 3 д. кн. А. Шаховского; «Лукавин» ком. 5 д. Писарева; «Любовь и рассудок» ком. 1 д.; «Маскарад или Артисты между собой» инт. 1 д.; «Медведь и Паша» вод. 1 д. П. Арапова; «Мизантроп» ком. 5 д. Мольера, пер. Кокошкина; «Модная лавка»,

[1] Позднее, в 1838 году последовало даже соединение Оперной и русской драматической труппы в одну (Опись дел Моск. Дир. 1838 г. Дело № 46).

ком. 5 д. И Крылова; «Модный уборщик голов и цырульник или в Чужие сани не садись» вод. 1 д. пер. Тарновского; «Муж и любовник» ком. 1 д.; «Наследница» ком. 1 д. пер. Писарева; «Недоросль» ком. 5 д. фон-Визина; «Новая шалость или Театральное сражение» вод. 1 д. пер. Хмельницкого, муз. Алябьева и Верстовского; «Новый Стерн» ком. 1 д. А. Шаховского; «Отелло или Венецианский мавр» тр. 5 д. В Шекспира; «Ошибки или Утро вечера мудренее» ком. 5 д. Муравьева-Апостола; «Песня или Конторское приключение» вод. 1 д. пер. А. Шаховского; «Подложный клад или Опасно подслушивать у дверей» ком. 1 д. Ильина; «Поездка в Кронштадт» ком. 3 д. пер. Писарева; «Полубарские затеи» ком. 5 д. А. Шаховского; «Пурсоньяк Фалалей или Рокус Пумперникель в новом виде» вод. 1 д. А. Шаховского; «Приключение на станции или Который-то час» вод. 1 д.; «Роман на большой дороге» ком. 1 д. Загоскина; «Роман на один час или Чудной заклад» ком. 1 д.; «Слуга двух господ» ком. 1 д.; «Спальня или Полчаса из жизни Герцога Ришелье «ком. 1 д.; «Странный человек или Повеса из повес» ком. 4 д. пер. Лифанова; «Страсть сватать» ком. 1 д. пер. Баркова; «Суженого конем не объедешь» вод. 1 д. пер. Хмельницкого; «Танкред» тр. 5 д.; «Удача от неудачи или Приключение в жидовской корчме» вод. 1 д.; «Урок холостым или Наследники» ком. 1 д. М. Загоскина; «Учитель и ученик или В чужом пиру похмелье» вод. 1 д. пер. М. Писарева; «Феникс или Утро журналиста» вод. 1 д.; «Хлопотун или Дело мастера боится» вод. 1 д. пер. Писарева; «Чванство Транджирина или Следствие полубарских затей» ком. 3 д. А. Шаховского; «Есфирь» тр. 3 д. Расина, пер. Катенина.

1825 г.

«Актеры между собой или Первый дебют актрисы Троепольской» вод. 1 д.; «Блажнин или Старый друг лучше новых двух» ком. 1 д. пер. П. Арапова; «Встреча дилижансов» вод. 1 д. Писарева; «Два сержанта или Великодушные друзья» мелодр. 3 д. пер. Иванова; «Дева солнца» др. 5 д. Коцебу; «Дмитрий Донской» тр. 5 д.; «Добрый малый» ком. 3 д. М. Н. Загоскина; «Дом сумасшедших или Странная свадьба» вод. 1 д. муз. Верстовского; «Женщина-полковник» вод. 1 д. пер. Звалинского; «Забавы Калифа или Шутки на одни сутки» вод. 3 д. Писарева; «Какаду или Следствие урока кокеткам» ком. 1 д. А. Шаховского; «Любопытная или Догадки не впопад» ком. 1 д. А. Шаховского; «Мария Стюарт» тр. 5 д. пер. Павлова; «Марфа и Угар или Лакейская война» ком. 1 д.; «Молодой человек в 60 лет» ком. 1 д.; «Молодые супруги» ком. 1 д. А. С. Грибоедова; «Невидимый свидетель или Пустыня в лесу» др. 3 д. пер Валберховой; «Нечаянный заклад или Без ключа-дверь не отопрешь» ком. 1 д.; «Новый бедлам или Прогулка в дом сумасшедших» вод. 1 д. пер. А. Шаховского; «Не любо не слушай, а лгать не мешай» ком. 1 д. А. Шаховского; «Один за четверых» ком. 1 д. пер. Яковлева; «Отплата или Долг платежом красен» ком. 3 д; «Посещение Принца или Воин и купец» вод. 1 д. А. Шаховского; «Пустодом» ком. 5 д. А. Шаховского; «Путешествующая танцовщица или Три сестры-невесты» вод. 1 д. пер. П. Арапова; «Секретарь и повар» вод. 1 д. пер. П. Арапова; «Скапиновы обманы» ком. 3 д.; «Сокол князя Ярослава-Тверского или Суженый на белом коне» русск. быль 4 д. А. Шаховского; «Стряпчий Щечила» ком. 3 д. пер. И. Вальберха; «Супруги прежде свадьбы или Кто у кого в гостях» ком. 1 д. пер. Зотова; «Супружество на час» ком. 1 д.; «Сын любви» др. 5 д. Писарева; «Тереза или Женевская сирота» мелодр. 3 д. с франц; «Тетушка или Она не так глупа» ком. 1 д. А. Шаховского; «Урок ревнивым» ком. 1 д. Зотова; «Урок старикам» ком. 5 д. пер. Ф. Кокошкина; «Черный человек» ком. 2 д. пер. Краснопольского; «Шалость влюбленных» ком. 3 д. пер. Хмельницкого; «Школа женщин» ком. 5 д. Мольера, пер. Хмельницкого; «Юность Иоанна III или Нашествие Тамерлана на Россию» истор. пр. 5 д. Зотова; «Ябеда» ком. 5 д. в стихах, Капниста.

1826 г. [1]

«Бот или Английский купец» ком. 3 д. пер, с франц; «Мещанин во дворянстве» ком. 5 д. Мольера; «Новый помещик» ком. 1 д. пер. Писарева; «Обман в пользу любви» ком. 3 д. Мариво; «Притчи или Эзоп у Ксанфа» ком. 2 д. А. Шаховского; «Суеверов или Понедельникам верить не должно» ком. 1 д. пер. Хотинцева; «Фронтин или Холостой муж» вод. 1 д. пер. Гессе.

[1] С 1 декабря 1825 г. по конец июля 1826 г. театры были закрыты по случаю траура по смерти Александра I.

1827 г.

«Батюшкина дочка или Нашла коса на камень» бал.-ком. 2 д. А Шаховского; «Благородный театр» ком. 4 д. М. Загоскина; «Влюбленный Шекспир» ком. 1 д.; «Восковые фигуры или Волшебная механика» инт. мед. кн. А. Шаховского; «Дядя на прокат» к.-в. 1 д. пер. Писарева; «Дядя соперник» ком. 1 д. с франц.; «Железная маска» др. 5 д. пер. Краснопольского; «Капельмейстер или Не во время гость хуже татарина» ком. 1 д.; «Опыт артистов или Авось удастся» ком. в 1 д. пер. А. Сабурова; «Первый кто проедет или Шесть миль в дороге» ком. 3 д Виаля; «Похищенный офицер» вод. 1 д. пер. В. Головина; «Семейство Старичковых или За Богом молитва, а за Царем служба не пропадают» др. 1 д. Ф. Иванова; «Серый человек или Таинственный гость» ком. 3 д. пер. Баркова; «Убийца и сирота» мелодр. в 3 д. пер. Зотова; «Фальстаф» ком. 1 д. А. Шаховского.

1828 г.

«Актер на родине или Прерванная свадьба» вод. 1 д. А. Шаховского; «Аленский горбун или Размен ума и красоты» ком вод. 2 д. пер. А. Шаховского; «Гамлет» тр. 5 д. подраж. Шекспиру, С. Висковатова; «Гость не во время или Мещанский обед» вод. 1 д. пер. Н. Малышева; «Деревенский пост» ком. 3 д. пер. с франц.; «Лучший день в жизни или Урок богатым женщинам» вод. 2 д. пер. Малышева, муз. Шольца; «Меркурий на часах или Парнасская застава» алл-инт. 1 д. А. Шаховского; «Невинный в вине или Судейский приговор» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Прециоза» др. 4 д. пер. А. Иванова; «Сват не впопад» вод. 1 д. Д. Ленского; «Три дела или Евфратский пеликан» ком. 3 д. А. Шаховского; «Федор Григорьевич Волков или День рождения Русского театра» ком. 3 д. А. Шаховского; «Честный вор» вод. 1 д. Д. Ленского; «Чудные встречи или Суматоха в маскараде» ком. 5 д. Б. Федорова.

1829 г.

«Военная контрибуция» ком. 1 д. Коцебу; «Воспитанник любви или Как он переменился» вод. 1 д. и 4 част. пер. Д. Ленского; «Граф Вальтрон или Воинская подчиненность» др. д. 4 д.; «Два гусара или Жених в халате» ком. 1 д.; «Дипломат» ком. 2 д. Скриба и Делавинь; «Для любви все возможно» ком. 5 д. Гальбейна; «Крестная маменька» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Минета или Превращение кошки в женщину» вод. 1 д. Скриба и Мельвиля; «Молод и стар, женат и нет» вод. 2 д. пер. Н. Павлова; «Молодость Генриха V» ком. 3 д. Дюваля, пер. Вальберха; «От добра — добра не ищут» вод. 2 д. пер. Д. Баркова; «Портной Финс» ком. 1 д. с немецк.; «Провор завещатель» ком. 5 д. пер. И. Тито; «Свадьба Фигаро» ком. 5 д. Бомарше, пер. Баркова; «Севильский цирюльник или Тщетная предосторожность» ком. 4 д. Бомарше; «Смерть Каласа» мелодр. 3 д. пер. Ф. Кони; «Сонливый и проказник или Шутка за шуткой» ком. 3 д.; «Сорока-воровка или Палезосская служанка» ист. др. 3 д. пер. И. Вальберха; «Ссора или два соседа» ком. 1 д. А. Шаховского; «Флотский капитан» вод. 1 д. Блума; «Шерстяной торг» ком. 4 д. Клаурена: «Школа мужей» ком. 3 д. пер. С. Аксакова.

1830 г.

«Барон фон-Тренк» вод. 2 д. пер. Д. Ленского; «Бобыль» ком. 5 д. Плавильщикова; «Внучатный племянник или Остановка дилижанса» ком. 5 д. А. Писарева; «Затеи жениха и хитрости невесты» вод. 1 д. Н. Малышева; «Знакомые незнакомцы» к.-в. 1 д.; «Магомет» тр. 5 д. Вольтера; «Обриева собака или Лес при Бонди» мелодр 3 д. с франц.; «Первая любовь» к.-в. 1 д. с франц. пер. Д. Ленского; «Перегородка или Много труда по пустому» ком. 1 д. пер. Ф. Кокошкина; «Пять лет в два часа или Как дороги утки» вод. 2 д. пер. А. Писарева, муз. Верстовского; «Скупой» ком. 5 д. Мольера, пер. С. Аксакова; «Станислав или Не всякий это сделает» вод. 1 д. с франц.; «Час в тюрьме или Еще в чужом пиру похмелье» вод. 2 д. пер. Д. Ленского; «Эльфрида» тр. 3 д. пер. А. Поморского; «Явная война или Хитрость против хитрости» ком. 3 д.

1831 г.

«Гусситы под Наумбургом» др. 4 д. Коцебу; «Две записки» вод. 1 д; «Дедушка жених» ком. 1 д. пер. Д. Ленского; «Деревенский поэт или Любовь хитра на выдумки» ком. 3 д. с франц; «Керим-Гирей

крымский хан» ром. трил. 5 д. А. Шаховского; «Муж и жена» вод. 1 д.; «Новый Парис» вод. 1 д.; «Ольга, русская сирота» вод. 2 д.; «Прародительница» тр. 5 д. пер. Г. Ободовского; «Разбойники» тр. 5 д. Шиллера, пер. с немецк; «Светский случай» ком. 1 д. Н. Хмельницкого; «Своя семья или Замужняя невеста» ком. 3 д. А. Шаховского; «Семь пятниц на одной неделе или Нерешительный» ком. 1 д. Н. Хмельницкого; «Старый гусар или Пажи Фридриха II» вод. 3 д. пер. Д. Ленского; «Странствующие лекаря» вод. 1 д.; «Тринадцатый плащ или Сильная рука владыка» вод. 2 д. с франц.; «Теобальд или Возвращение из России» к.-в. 1 д. пер. Д. Ленского; «Хоть не по сердцу, а не за что сердиться» вод. 1 д. М. Лисицыной.

1832 г.

«Адольф и Клара или Два арестанта» ком. 1 д.; «Актриса, певица и танцовщица» вод. 1 д. Д. Ленского; «Вина» др. 2 д.; «Горе от ума» ком. 4 д. А. С. Грибоедова; «Графиня поселянка» ком. 2 д.; «Давид Теньер, живописец» к.-в. 1 д.; «Дезертир или Тоска по отчизне» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Женщины-романтики или Лорд в четырех лицах» к.-в. 1 д.; «Кеттли или Возвращение в Швейцарию» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Любовник на прокат» вод. 1 д.; «Людмила» др. 3 д.; «Мал да удал или Записки Гусарского полковника» ком.-вод. 1 д.; «Назовите как хотите» вод. 1 д.; «Ненависть к людям и раскаянье» ком. 5 д.; «Плащ или Муж как и всякий» ком. 1 д. пер. М. Офросимова; «Приказ короля» ком. 4 д.; Семейство Рикебурга» вод. 1 д.; «Усы» ком.-вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Утро столетнего старика или Воспоминание Полтавской победы» др. пр. 1 д.; «Фанни или Мать и дочь соперницы» ком. 5 д. с франц.; «Филипп или Фамильная гордость» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Холостой и женатый» ком. 3 д.; «Чортов колпак» ком.-вод. 1 д.

1833 г.

«Антоний» тр. 5 д. и 3-х част.; «Бригадир» ком. 5 д. Д. И. Фонвизина; «Вечера на хуторе близ Диканьки» малор. инт. 1 д.; «Господин—слуга или Игра счастья» вод. 1 д.; «Екатерина Медицис в Сен-Брисском замке в 1576 году» др. 2 д.; «Жена и должность или Что выбрать» ком. 3 д.; «Клейнсберги» ком. 4 д.; «Мнимый больной» ком. 3 д. Мольера, пер. Д. Баркова; «Примирение двух братьев» ком. 4 д.; «Сентябрьская ночь» ком.-вод. 2 д.; «Сумасшедшая или Завещание англичанки» ком. 3 д.; «Уездный городок» ком. 4 д.; «Хороша и дурна и глупа и умна» вод. 1 д. пер. Д. Ленского.

1834 г.

«Актер и музыкант» вод. 2 д.; «Вер-вер» вод. 3 д.; «Воздушные замки» ком. 1 д. Н. Хмельницкого; «В тихом омуте черти водятся» вод. 1 д. Ф. Кони; «Жена, каких много, или Муж, каких мало» вод. 1 д.; «Заемные жены или Не знаешь, где найдешь, где потеряешь» вод. 1 д.; «Любовное зелье или Цирюльник-стихотворец» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Мальтийский кавалер» ком. 1 д.; «Молодые ключницы у старых холостяков или Обочлись в расчете» вод. 1 д.; «Светская невеста или Доктор сам не свой» вод. 1 д.; «Стряпчий под столом» вод. 2 д. пер. Д. Ленского; «Чрезвычайное происшествие или Лукреция нашего времени» вод. 1 д. Скриба и Варнера.

1835 г.

«Горе от тещи» вод. 1 д.; «Жена соседа или Мужья в закладе» вод. 1 д.; «Жизнь и смерть» вод. 1 д.; «Мирандолина или Седина в бороду, а бес в ребро» ком. 3 д.; «Мнимая г-жа Мелас» вод. 1 д. «Недовольные» ком. 4 д. М. Загоскина; «Поцелуй по векселю» ком. 1 д.; «Сын природы или Ученье — свет, а неученье — тьма» вод. 3 д.; «Филатка и Мирошка соперники или Четыре жениха и одна, невеста» вод. 1 д.

1836 г.

«Две женщины против одного мужчины или Его не проведешь» вод. 1 д.; «Жена и зонтик или Расстроенный настройщик» вод. 1 д.; «Князь Михайло Васильевич Скопин-Шуйский» тр. 5 д. Н. Кукольника; «Ночной колокольчик» вод. 1 д.; «Настоящий Ревизор» ком. 3 д. (продолжение ком. Ревизор);

«Ревизор» ком. 5 д. Н. В. Гоголя; «Слесарь» др. 1 д. с франц.; «Урок матушкам» русск. провинц. быль 3 д.; «Царство женщины или Свет на изворот» вод. 2 д.

1837 г.

«Гусарская стоянка или Еще подмосковные проказы» вод. 1 д.; «Матушкина дочка или Суматоха на даче» вод. 2 д.; «Меринос» вод. 2 д.; «Хоть тресни, а женись» ком. 1 д. Мольера, пер. Д. Ленского.

1838 г. [1].

«Девушка себе на уме» вод. 1 д.; «Дочь скупого» др. 2 д.; «Жених на расхват» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Новый дом сумасшедших» к.-ш. 1 д.; «Опыт искусства» ком. 1 д.

1839 г.

«Дедушка Русского флота» ист. быль 1 д. Н. Полевого; «Дуэлисты» ком. 5 д. Н. Сушкова; «Купеческая дочка и чиновник 14-го класса» вод. 1 д. П. Соколова; «Приезд жениха или Святочный вечер в купеческом доме» моск. карт. 1 д.; «Узкие башмаки» вод. 1 д. пер. П. Федорова.

1840 г.

«Дом на Петербургской стороне или Искусство не платить за квартиру» вод. 1 д.; «Две кормилицы» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Ехал, да не доехал» вод. 1 д. пер. И. Аничкова; «Загадка» ком. 1 д. пер. И. Тито; «Иголкин купец Новгородский» ист. быль 2 д. Н. Полевого; «Неожиданная семья или Бездетная вдова» вод. 1 д. пер. А. Булгакова; «Первое представление Мельника, колдуна, обманщика и свата» ком. 1 д. Н. Полевого; «Покойная ночь или Суматоха в Ашеуловом переулке» вод. 1 д.; «Сиротка Сусанна» вод. 2 д. пер. с франц. муз. К. Лядова.

1841 г.

«Архивариус» вод. 1 д. П. Федорова; «В людях ангел, не жена, дома с мужем — сатана» вод. 3 д. пер. Д. Ленского; «Вся беда, что плохо объяснились» ком. 1 д. пер. С. Соловьева; «Два купца и два отца» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Девушка-гусар» вод. 1 д. пер. с франц. Ф. Кони; «Домик холостяка или Не рой другому яму—сам попадешь» ком.-вод. 2 д. С. Соловьева; «Жена за столом, а муж под столом» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Заемный муж или Затейница-вдова» вод. 1 д.; «Лев Гурыч Синичкин» вод. 5 д. пер. Д. Ленского; «Матильда или Ревность» др. 3 д.; «Матрос» ком. 1 д. пер. Д. Шепелева; «Муж-красавец» вод. 1 д.; «Он остепенился или Весь дом вверх дном» вод. 1 д. «Отец и откупщик, дочь и откуп» др. сц. 1 д. Н. Полевого; «Отец, каких мало» вод. 1 д. Н. Коровкина; «Первая морщинка» ком. 1 д.; «Полковник старых времен» вод. 1 д.; «Проходные ворота на Земляном валу или Влюбленный коллежский регистратор» вод. 1 д. пер. Соловьева; «Путаница» вод. 1 д. пер. П. Федорова; «Роковое да или Хотелось, да не удалось» вод. 1 д. пер, С. С—ва; «Русский человек добро помнит» др. 1 д. Н. Полевого; «Симон-сиротинка» вод. 1 д. пер. С. Соловьева; «Студент, артист, хорист и аферист» вод. 1 д. Ф. Кони; «Харьковский жених или Дом на две улицы» вод. 2 д. пер. Д. Ленского.

1842 г.

«Барская спесь и Анютины глазки» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Вот что значит влюбиться в актрису» вод. 1 д. пер. И. Перепельского; «Джарвис, страдалец чести» др. 2 д. с франц.; «Зятюшка» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Комедия с дядюшкой или Все для бенефиса» вод. 1 д. П. Г — ва; «Каспар Гаузер» др. 4 д. пер. П. Вальберха; «Клевета» ком. 3 д. пер. П. Федорова; «Майко» др. 3 д. Н. Беклемишева; «Новички в любви» ком. 1 д. Н. Коровкина; «Первый день брака через 30 лет после свадьбы

[1] Бедность репертуара этих лет объясняется уступкой сцены Малого театра на большую часть сезона под французские спектакли и концерты.

или Лучше поздно, чем никогда» ком. 1 д. пер. Д. Ленского; «Покойник муж и вдова его» вод. 1 д. пер. Ф. Кони; «Путешественник и путешественница» вод. 1 д.; «Рецепт для исправления мужей» вод. 2 д. пер. Н. Коровкина.

1843 г.

«Арестант на балу» ком. 3 д. с франц; «Барабанщик» вод. 1 д; «Блаженство безумия» др. 2 д. Фурнье, пер. М. К-а; «Братья купцы или Игра счастья» др. 5 д. пер. П. Ободовского; «Булочная или Петербургский немец» вод. 1 д. П. Каратыгина; «Вечная любовь и будущность сына» ком. 2 д. пер. П. Федорова; «Гамлет, принц Датский» тр. 5 д. В. Шекспира, пер. Н. Полевого; «Гамлет Сидорыч и Офелия Кузминишна» вод. 1 д. Д. Ленского; «Девица-отшельница» вод. 1 д.; «Деревенская простота» ком. 4 д.; «Еще Роберт» вод. 1 д. пер. П. Федорова; «Женитьба» ком. 2 д. Н. В. Гоголя; «Женатый проказник или Рискнул, да и закаялся» ком. 3 д. с франц.; «Жены наши пропали или Майор bon vivant» ком. 1 д.; «Игроки» сц. 1 д. Н. В. Гоголя; «Именины секретаря» моск. карт. 1 д. Н. Соколова; «Интересный случай или Художник и завещатель» вод. 1 д. 2 к. П. Григорьева; «Комнатка с отоплением и прислугой или Танцмейстер и студент» вод. 1 д. Г**; «Король Лир» тр. 5 д. В. Шекспира, пер. П. Каратыгина; «Ломоносов или Жизнь и поэзия» др. пов. 5 д. Н. Полевого; «Любовные проказы или Ночь после бала» вод. 1 д. с франц.; «Материнское благословение или Бедность и честь» др. 5 д. пер. Н. Перепельского; «Мельничиха в Марли или Племяник и тетушка» вод. 1 д. пер. Н. Филимонова; «Наука и женщина» ком. 2 д.; «Обойщик» др. 3 д. с франц.; «Она придет» вод. 1 д. пер. С. Соловьева; «Отец и дочь» др. 3 отд. в стихах, пер. Ободовского; «Параша-Сибирячка» быль 2 д. Н. Полевого; «Первая и последняя любовь Карла XII» др. 1 д. пер. П. Ободовского; «Проказы барышень на Черной речке» вод. 1 д. П. Федорова; «Русская боярыня XVII столетия» др. предст. 1 д. П. Ободовского; «17 и 50 лет или Две главы из жизни женщины» вод. 2 д. П. Федорова; «Сбритая борода, вопреки пословице: Не верь коню в поле, а жене в воле» ком. 3 д. П. А. С.; «Три звездочки или Урок в любви и в астрономии» вод. 1 д. пер. Г**; «Трус» вод. 1 д. пер. П. Федорова; «Чиновник по особым поручениям» вод. 1 д.; «Что имеем не храним, потерявши плачем» вод. 1 д. С. Соловьева; «Школьный учитель вод. 1 д. с франц.

Возобновлено: «Разбойники» тр. 5 д. Шиллера, Новый сокращ. перевод.

Примечание: Значительное увеличение репертуара 1843 года объясняется пожаром и перестройкой Большого театра и уменьшением общего числа французских спектаклей.

1844 г.

«Брюзга или Максим Петрович недоволен» вод. 1 д. с фр.; «Война с дворником или Парижские проказы» вод. 1 д.; «Война с тещей или Насилу за ум взялись» ком. 3 д. пер. Д. Ленского; «Дездемона и Отелло или Венецианский Мавр» тр. 5 д. В. Шекспира, пер. П-ва; «Демокрит и Гераклит или Философы на Песках» вод. 1 д. П. Каратыгина; «20, 40, 100» вод. 1 д. пер. Н. Беккера и Д. Ленского; «Дочь Карла Смелого» др. 3 д.; «Дочь русского актера» вод. 1 д.; «Дядюшкина тайна» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Елизавета и Граф Эссекс» тр. 5 д. пер. В. К.; «Железная маска» др. 5 д.; «Жена кавалериста» вод. 1 д. П. Григорьева; «Женщина-разбойник» вод. 1 д. Н. Акселя; «Жила была одна собака» вод. 1 д.; «Заколдованный дом» тр. 5 д. пер. П. Ободовского; «Записки демона» ком. 3 д. пер. с франц. «Импровизатор» др. 2 д. Н. Кукольника; «Иоанн, герцог Финляндский» тр. 5 д. в стихах; «Испытание или Завязка и развязка» ком. 1 д.; «Кин или Гений и беспутство» ком. 5 д. А. Дюма, пер. Каратыгина; «Клодина» др. 3 д. пер. К. А. Т.; «Круговая порука» вод. 1 д.; «Кто из нас или Тайна, купленная необыкновенной ценой» ком. 2 д. пер. А. В.; «Между небом и землей» вод. 1 д.; «Мертвые души» сцены из поэмы Н. В. Гоголя, составл. N. N.; «Монумент» ист. анекд. 3 д. Н. Кукольника; «Муж, актер и поэт» др. анекд. 4 д. пер. С. Соловьева; «Пажи Басомпьера» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Перчаточница или Три племянника» вод. 1 д.; «Пикник в Кунцове или Московские удовольствия» вод. 2 д. П. Каратыгина; «Похождение палки и зонтика или Муж магнетизер» вод. 1 д. пер. В. Мартынова; «Сигарка» ком. 1 д. Н. Полевого; «Складчина на ложу в Итальянскую оперу» вод. 2 д. П. Григорьева; «Смерть или честь» др. 5 д. Н. Полевого; «Счастье лучше богатства» инт. 1 д.; «Тартюф» ком. 5 д. Мольера в стих.; «Убийца своей жены» вод. 2 д. с франц.; «Утро после бала Фрамусова или все

старые знакомцы» к. ш. 1 д.; «Фрегат Надежда» др. 3 д. Н. Писарева; «Хохот или Сыновняя любовь» др. 3 д.; «Чего на свете не бывает» вод. 1 д.; «Шампанское и опиум или Война с Китаем» вод. 1 д. пер. Д. Григор...ча; «Шкипер» др. сц. 1713 г.; «Эсмеральда или Четыре рода любви» др. 5 д. с прологом.

Возобновлено: «Мещанин во дворянстве» ком. 4 д. Мольера, пер. В. З.

Примечание: Увеличение репертуара 1844 года объясняется ангажементом в Большой театр Итальянской оперы и перенесением большей части Русских драматических представлений на сцену Малого театра.

1845 г.

«Воля за гробом» др. 2 д. Иппол. Александрова; «Герои преферанса или Душа общества» ком. 3 д. П. Григорьева; «Дружеская лотерея с угощением или Необыкновенное происшествие в уездном городе» вод. 2 д. П. Григорьева; «Заколдованная яичница или Глаз видит, да зуб неймет» вод. 1 д.; «Купеческая полька на Нижегородской Ярмарке» вод. 3 д.; «Мачиха и падчерица» др. 3 д. С. Соловьева; «Новое средство тратить деньги или День из жизни матроса» вод. 1 д. В. Мартынова; «Новорожденный» сц. из первого выхода: «Москва и Москвичи» М. Загоскина; «Полька в С. П. Бурге» вод. 2 д. П. Григорьева; «Прихоть кокетки» ком. 4 д. Д. Бруннера; «Ранвильский замок или Убийца и Мститель» др. 3 д. С. Соловьева; «Серафина Лафайль» др. 5 д. А. Буржуа; «Тамбур-мажор или Свободен от постоя» вод. 1 д. П. Каратыгина; «Тереза» др. вод. 1 д. Ф. Кони; «Эспаньолетто или Отец и художник» др. 3 д. И. Ролянга; «Эстелла или Отец и дочь» вод. 1 д. Скриба, пер. И. Аничкова.

Возобновлено: «Ябеда» ком. 5 д. Капниста.

1846 г.

«Бал-маскарад для детей от 16 лет до 3-х месяцев» вод. 1 д. пер. П. Федорова, П. Григорьева и Н. Куликова; «Букеты или Петербургское цветобесие» шут. 1 д. В. Соллогуба; «Велизарий» тр. 5 д. Э. Шенка, пер. П. Ободовского; «Ветреник или Все против мужа» ком. 3 д. пер. П. Л.; «Вице-мундир» вод. 1 д. П. Каратыгина; «Волчий рот, лисий хвост» ком. 2 д. пер. Д. Ленского; «Гаврило Иванович Михляев, Казанский 1-ой гильдии купец и фабрикант» русская быль 2 д. с плясками; «Два брата с Арбата и третий к ним хват» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Двадцатилетний опекун» ком. 2 д. Мельвиля, пер. И. Аничкова; «Деловой человек или Дело в шляпе» вод. 1 д. Ф. Кони; «Дебютант или Страсть к театру» ком. 1 д. пер. А. Булгакова; «Дочка Его Благородия» шут. 1 д. Г. Мартынова; «Дядюшка-болтушка или Дверь в капитальной стене» вод. 1 д.; «Еврей или Слава и позор» тр. 4 д.; «Жена и карты» вод. 1 д. П. Г.; «Жертва мщения» др. 2 д. Д. Ленского; «Заколдованный принц или Переселение душ» ком.-оперет. 3 д. пер. Н. Куликова; «Именины Городничего или Старый друг лучше новых двух» ком. 1 д. С. Соловьева; «Кащей или Пропавший перстень» др. 2 д.; «Крестный отец» вод. 1 д. П. Федорова; «Лунатик» др. 3 д. пер. В. И. О.; «Львиная голова или Палка — сваха» вод. 2 д. пер. Н. Беккера; «Москва и Ярославль или Чудное приключение у Лукерии Семеновны Зюзиной» карт. 1 д.; «Муж, достань мне собачку» ком. 1 д. П. Григорьева; «Невеста из провинции» вод. 1 д.; «Нищий» др. карт. 1 д. Гр. К....; «Ночное привидение или Преступник по неволе» вод. 1 д.; «Отец и кум» ком. 2 д. пер. П. Б.; «Отцовское проклятие» др. 2 д. пер. К. В-го; «Помешанный» др. 2 д. С. Скриба, пер. с франц.; «Посланник» вод. 1 д. Скриба и Мельвиля; «Последний в роде или Ехал, да не доехал» ком. 1 д. пер. К. А. Т.; «Сто тысяч или Беда иметь от мужа тайны» вод. 1 д. П. Федорова; «Тяжба» сцены Н. В. Гоголя; «Улица Луны или Возвращение из Африки» ком. 1 д.; «Хризомания или Страсть к деньгам» др. зрелище А. Шаховского; «Цирюльник из Рогожской и Парикмахер с Кузнецкого моста» вод. 1 д.; «Черный день на Черной речке» вод. 1 д. П. Яковлевского; «Ямщики или Как гуляет Староста Семен Иванович» нар. вод. 1 д. П. Григорьева; «Ясновидящая» мелодр. 3 д. пер. Н. Беккера.

Возобновлено: «Благородный театр» ком. 4 д. М. Загоскина. «Мнимый больной» ком. 3 д. Мольера, пер. Н. Полевого и В. Островского.

1847 г.

«Артисты между собой» вод. 1 д.; «Артист» вод. 1 д. пер. А. Булгакова; «Боярин Федор Васильевич Басенок» тр. 5 д. Кукольника; «Владимир Заревский» др. 3 д. И. Ролянга; «Водовоз» оп. 3 д.

Керубини; «Графиня Клара д'Обервиль» др. 5 д. с франц.; «Гибель Фрегата Медузы» др. 4 д.; «Двумужница» др. 5 д. А. Шаховского; «Ермак Тимофеевич или Волга и Сибирь» др. 5 д. Полевого; «Еще комедия с дядюшкой» вод. 1 д. П. Григорьева; «Любовь и дружба» ком. 3 д. с франц; «Маскарад при Людовике XIV» ком. 5 д. пер. П. Федорова; «Москаль-чаривник» малоросс. оп. 1 д. Котляревского; «Новгородцы» др. 5 д. в стихах; «Наполеоновский инвалид» вод. 2 д. пер. В. М.; «Новичок или Рекрут-волокита» вод. 2 д. пер. Беккера; «Отелло на Песках» вод. 1 д. Каратыгина; «Поль и Полина» вод. 2 д.; «Преступление или Восемь лет старше» др. 3 д. пер. Соловьева; «Примерные супруги» ком 2 д. с франц.; «Роза и Розетта» ком. 2 д.; «Сверху вниз или Банкир и лоскутники» ком. 2 д. пер. Горского; «Три искушения» вод. 1 д. пер. И. Аничкова; «Тридцать лет или жизнь игрока» тр. 3 д. пер. Кокошкина; «Трудно быть слугою двух господ» вод. 1 д.; «Хлопчатая бумага» (У страха глаза велики) вод. 1 д. Г. Б.; «Что и деньги без ума» вод. 1 д. С. Соловьева; «Шестидесятилетний волокита» вод. 1 д. пер. М. В.

1848 г.

«Ай да французский язык» вод. 1 д.; «Андрей Петрович Бука» вод. 2 д. П. Григорьева; «Бабушка и внучка» ком. 1 д. пер. Акимова; «Басни Крылова в живых группах»; «Веселый вечер (Четверо часовых у одной будки)» др. шут. 1 д. Н. Ободовского; «Влюбленный брат» др. 1 д. пер. Д. Ленского; «Гаврило. Михайлович Будорожин» вод. 2 д.; «Генеральша» вод. 1 д. П. Каратыгина; «Геройство моряка» др. 2 д.; «Дамы и гусары» ком. 2 д. пер. Акселя; «Девушка-рекрут» вод. 1 д. пер. Аничкова; «Дочь дворника или Страсть к театру» ком. 3 д. пер. Акимова; «Домовой на Петербургской стороне» ком. 1 д. пер. Вегина; «Дон-Кихот (Рыцарь печального образа)» вод. 2 д. 5 карт. пер. Каратыгина; «Емелюшка-дурачок» вод. 1 д.; «Женатые повесы» вод. 1 д. пер. А. Андреева; «Жених без фрака» вод. 1 д. пер. Акимова; «Женский ум лучше всяких дум» др. пословица; «Маленькое облачко» ком. пер. С. Соловьева; «Мнимая Фанни Эльслер» вод. 2 д. соч. ***; «Нашествие инородцев или Уездный наезд» ком. 3 д.; «Натуральная школа» вод. 1 д.; «Не ест, а толстеет, странное дело» вод. 1 д.; «Ножка» вод. 1 д. П. Каратыгина; «Отставной солдат или Чужое добро в прок не идет» вод. 1 д. Н. Г.; «Павел Маркович Лисицын» ком. 2 д. Г. Руднева; «Павел Павлович с супругой» ком. 1 д. П. Каратыгина; «Полюбовный дележ или Комната с двумя кроватями» вод. 1 д.; «Пощечина» вод. 1 д. пер. Тарновского; «Пробуждение льва» ком. 2 д. пер. Акимова; «Продавец детских игрушек» ком. 1 д.; «Рославлев» др. 3 д. (по Загоскину) А. Шаховского; «Слепая» др. 3 д. пер. А. Акимова; «Сын Эдуарда, короля Английского» тр. 3 д. пер. с франц.; «Титулярные советники в домашнем быту» вод. 1 д. Ф. Копи; «У страха глаза велики или Умереть, но надолго ли?» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Хорош Петербург, да друзья одолели» вод. 1 д.; «Шельменко, волостной писарь» ком. 3 д.; «Элен или Тайное покровительство» вод. 1 д.; «Энгувильский немой» ком. 2 д. пер. В. Шнейдера.

Возобновлено: «Людмила» др. 2 д. (из балл. Жуковского); «Невинный в вине или Судейский приговор» вод. 1 д. Д. Ленского; «Наследница» ком. 1 д. Писарева.

1849 г.

«Актер» вод. 1 д. Н. Перепельского; «Аллегри» вод. 2 д. Оникса; «Бедная Мария или Брат и сестра» др. 3 д. пер. С. Соловьева; «Вдова Сатанилова» вод. 1 д. Н. Ермолова; «Война жен с мужьями или Спорь до слез, а об заклад не бейся» ком. 5 д. пер. С. Соловьева; «Гризельда» тр. 5 д. пер. Ободовского; «Гуляка или Нынешние друзья» ком. 3 д. пер. С. Соловьева; «Домашняя язва» ком. 4 д. Де-ва; «Довольно» вод. 1 д. П. Федорова; «Докторское предписание» ком. 1 д, А. Акимова; «Завтрак у Предводителя или Полюбовный дележ» ком. 1 д.; «Лекарь поневоле» ком. 3 д. Мольера; «Маленькие неприятности человеческой жизни» вод. 1 д. с франц.; «№ 18 (Ложа 3-го ряда)» вод. 2 д. Н. Ермолова; «Орест и Пилад на чердаке» вод. 1 д. пер. Балабина; «При счастье бранятся, при беде мирятся» вод. 1 д. П. Федорова; «Сюзетта или первый и последний прощальный поцелуй» др. 4 д. пер. Н. Беккера; «Три невидимки» ком. 2 д. пер. Д. Ленского; «Три сестры или Торжество добродетели» др. 3 д. пер. С. Соловьева; «Цампа — Цампе рознь» вод. 1 д. Н. Ермолова; «Царская невеста» др. 4 д. Л. Мея; «Я именинник» ком. 1 д.; «Ясновидящая (Слепой курице — все пшеница)» вод. 1 д. К. Тарновского.

Возобновлено: «Вечная любовь или Будущность сына» ком. 2 д. П. Федорова; «Обриева собака или Лес при Бонди» мелодр. 3 д. пер. Зейфрида.

1850 г.

«А и Ф» вод. 1 д. П. Федорова; «Бал у банкира» вод. 1 д. П. Федорова; «Беда от нежного сердца» вод. 1 д. В. Соллогуба; «Безумная» др. 3 д. пер. С. Победоносцева; «Два мужа» вод. 1 д. пер. Д. Ленского; «Двоеженец или Милорд и сапожник» др. 3 д. пер. П. Л.; Двумужница» вод. 1 д. И. Аничкова; «Девичьи клятвы» ком. 1 д. С. Соловьева; «Дядюшкин фрак и тетушкин капот» вод. 2 д. Яковлевского; «Жена артиста» др. 2 д. пер. Н. Коровкина; «Женатый жених» ком. 4 д. М. Загоскина; «Жених в закладе, а невеста в накладе» вод. 1 д. К. Тарновского; «За золотом в Калифорнию» вод. 1 д. П. Григорьева; «Игра счастья» ком. 1 д. С. Соловьева; «Комедия без свадьбы» ком. 1 д. Н. Сушкова; «Маскарад в летнем клубе» вод. 1 д.; «Морской волк» др. 2 д. пер. К. Тарновского; «Нет денег, дайте сдачи» вод. 1 д.; «Окно во втором этаже» др. 3 д. Корженевского; «Поездка заграницу» ком. 4 д. М. Загоскина; «Раканы или трое вместо одного» вод. 1 д. Сушкова; «Русский механик Кулибин» ист. быль 3 д. Г**; «Странная свадьба» ком. 5 д. М. Воскресенского; «Старое время» небылица в лицах 4 д.; «Холостяк» ком. 3 д.; «Хочу быть актрисой» вод. 1 д. П. Федорова; «Это был я» др. 2 д. С. Соловьева.

Возобновлено: «Воздушные замки» ком. 1 д. пер. Хмельницкого; «Сорока-воровка или Палезосская служанка» др. 3 д. пер. И. Вальберга.

1851 г.

«Антон Антонович Петушков» вод. 1 д. Тарновского и Руднева; «Белокурая брюнетка» фарс 1 д. П. Востокова; «Боцман» ком. 1 д. пер. Тарновского; «Вертер и Шарлотта» др. 3 д.; «Волшебная ночь на Минеральных водах» вод. 2 д. Н. Яковлевского; «Влюбленный жид» вод. 1 д. А. Шаховского; «В чужом глазу сучок мы видим, в своем не видим и бревна» вод 1 д. П. Федорова; «Герой из 1001-й ночи» вод. 1 д.; «Дагеротип» оп. вод. 1 д. Г. С. и П. К.; «Жорж Данден» ком. 3 д. Мольера, пер. Г. Барсова; «Жоржетта» вод. 1 д. с франц.; «Жребий на жизнь и смерть» др. 3 д. пер. Акимова; «Мольер» др. 4 д. Жорж Занда; «Парики» шут-оперет. 4 д. пер. Тарновского и Руднева; «Провинциалка» ком. 1 д. И. С. Тургенева, «Самая обыкновенная история» вод. 1 д. пер. С. Соловьева; «Старая мыза» др. 5 д. 8 карт.; «Страдалица» др. 2 д. А. Пономарева; «Странная ночь» ком. 1 д.; «Уголино» др. 5 д. Н. Полевого; Фабрикант и старуха купчиха» др. 3 д.; пер. С. Соловьева; «Чудак-математик» ком. 3 карт.

Возобновлено: «Актриса, певица и танцовщица» вод. 1 д. пер. Д. Ленского.

1852 г.

«А ларчик просто открывался» вод. 1 д. пер. Тальцевой; «Беда от сердца и горе от ума» ком. 1 д. Ф. Кони; «Богатая старушка и родственники ее» ком. 2 д.; «Богатый холостяк» ком. 1 д. П. Григорьева; «Бой жизни» оп.-вод. 1 д. Грицко Основьяненко; «Вот так пилюли, что в рот — то спасибо» феер. 3 д. 13 карт. пер. Д. Ленского; «Гаррик во Франции» ком. 2 д.; «Граф-Литограф» вод. 1 д.; «Денщик» ист. др. 5 д. в стихах Н. Кукольника; «Домашнее уложение» ком. 1 д. Растопчиной; «Жутков и К°» вод. 1 д. Тарновского и Руднева; «Идеалы» ком. 1 д. Маркевича; «Карета» вод. 1 д. Ф. Кони; «Кутерьма» вод. 1 д. К. Тарновского; «Любовь артиста» др. 3 д. В. Вонлярлярского; «Машенька» (Еще отец и дочь) др. 3 д. 4 карт. по Майкову; «Медовый месяц» ком. 1 д. Бойкова; «Моя дочь вышла замуж» вод. 1 д. Тарновского и Руднева; «Муж не муж, жена не жена» вод. 2 д. Тарновского и Руднева; «Награда во время» вод. 1 д. А. Павлова; «Невесте 45 — приданого 100.000» ком. 3 д. С. Соловьева; «Ни тот, ни другой» ком. 1 д. Е. Растопчиной; «Отставной театральный музыкант и княгиня» др. 2 д.; «Письмо без адреса» ком. 1 д. К. Тарновского и Руднева; «Последний в роде» ком. 1 д. К. Тарновского; «Предок и потомок» трил. 3 д.; «Рассказ о капитане Копейкине» (из поэмы Гоголя); «Свадебный стол без молодых» вод. 1 д. П. Каратыгина; «Свиреный Американец и его соперник» вод. 1 д. пер. Ф. Бурдина; «Смерть Ляпунова» др. 5 д. С. Гедеонова; «Смиренница» ком. 1 д. с фран.; «Старшая и меньшая» ком. 1 д. М. Достоевского; «Френолог и физиономист» вод. 1 д. Н. Ильина; «Чортова волынка» вод. 2 д.; «Чертов колпак» вод. 1 д. пер. А. С.; «Я съел моего друга» вод. 1 д. пер. Сабурова.

Возобновлено: «Женщина-лунатик» вод. 3 д. пер. А. Шаховского; «Карантин» вод. 1 д. Н. Хмельницкого.

1853 г.

«Бархатная шляпка» вод. 1 д. П. Федорова; «Бедная невеста» ком. 5 д. А. Н. Островского; «Бенвенутто Чиллини» др. 5 д. 7 к. пер. Василько-Петрова; «Бобыль» ком. 5 д. Плавильщикова; «Было или не было?» вод. 1 д. Ф. Бурдина; «Ворона в павлиньих перьях» ком. 3 д. Н. Крестовского; «Два мужа и две жены» вод. 1 д. пер. Баташева; «Движущийся стол» сц. из московск. жизни В. И. Р.; «Дипломатия жены» ком. 1 д. пер. Н. Крестовского; «Дуэль на жаворонках» вод. 1 д. С. Бойкова; «Дядюшка Федор Иваныч Русаков» вод. 1 д. Карелина; «Дядька в затруднительном положении» ком. 3 д. Д. Джиравда, пер. Н. В. Гоголя; «Ермил Иванович Костров» др. 5 д. 6 карт. Н. Кукольника; «Ехал да не доехал» вод. 1 д. пер. Аничкова; «Жених из ножевой линии» ком. 5 д.; «Жених по ошибке» вод. 1 д. Шильдкнехт; «Живчик» вод. 1 д. Тарновского и Руднева; «Жид за печатью» шут. 1 д. Оникса; «Жилец и жилица в одной квартире» вод. 1 д. С. Бойкова; «Замужество Викторины» ком. 3 д. пер. Василько-Петрова; «Запрещенный плод» вод. 1 д. П. Федорова; «Зонтик» вод. 1 д. пер. А. Обера; «Идиот» (Гейльбергское подземелье) др. 5 д. 8 к. с франц.; «Катерина или золотой крестик» ком. 2 д. пер. П. Федорова; «Китайская роза» вод. 1 д. пер. Б. Маркевича; «Комедия без названия» ком. 1 д. Г. Кугушева; «Комедия ошибок» ком. 5 д. В. Шекспира; «Костромские леса» быль 2 д. Н. Полевого; «Лекарь» ком. 2 д. В. Вонлярлярского; «Лев и крыса» др. басня 1 д. пер. Н. Д. и В. Р.; «Любовь и кошка» вод. 1 д. Оникса; «Любовь и предрассудок» ком. 3 д. П. Федорова; «Луиза де Ланвероль» др. 5 д.; «Людмила и Люба» ком. 1 д. Е. Растопчиной; «Людские толки» ком. 3 д. в стихах Н. Ермолова; «Мотя» вод. 1 д. пер. Тарновского; «Муж пляшет, любовник чулок вяжет» вод. 1 д. Н. Крестовского; «На чужой каравай, рта не разевай» ком. 2 д. пер. К. Тарновского; «Не знал что богат, не ждал—а женат» ком. 3 д. Н. Захарова; «Настроил, расстроил и устроил» вод. 1 д.; «Не в свои сани не садись» ком. 3 д. А. Н. Островского; «Немая сиротка Лиза» др. 2 д. Г. Анца; «Ночь на Песках» вод. 1 д.; «Одна на примете — другая в карете» ком. 1 д. Реймерса; «Пари» др. 2 д. Г. Кугушева; «Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином» вод. 1 д. П. Григорьева; «Прежде скопчались — потом повенчались» вод. 2 д. Максимова; «Приключения, подчерпнутые из моря житейского» ком. 3 д. П. Григорьева; «Подвиг Марина при пожаре Московского Большого театра» соврем. быль 3 д. П. Григорьева; «Проклятый дом или Злой дух» ком. 3 д.; «Разлука таже наука» ком. 1 д. П. Григорьева; «Русская свадьба в исходе XVI века» др. предст. П. Сухонина; «Скупой рыцарь» 3 сцены А. С. Пушкина; «Солдат-балагур» вод. 1 д. П. Григорьева; «Старая аристократка» ком. 1 д. пер. С. Соловьева; «Tailleur Valaikin» вод. 1 д. Г. Чернышева; «Упрямство и настойчивость» ком. 1 д. пер. Г. Стайковича; «Утка и стакан воды» вод. 1 д. П. Федорова; «Утро молодого человека» сцены А. Н. Островского; «Чему быть—тому не миновать» ком. 1 д. С. Соловьева; «Ширмы или Роман в провинции» ком. 3 д. М. Воскресенского.

1854 г.

«Бедность не порок» ком. 3 д. А. Н. Островского; «Габриэль и адъютанты» ком. 2 д. пер. П. Федорова; «Дамская война» ком. 3 д. Скриба, пер. Попова; «Две капли воды» вод. 1 д. Руднева; «Две сестры» сцены 2 д. Руднева; «Демон или Потерянный договор» ком. 4 д. пер. Лятошинского; «Дочерняя любовь» ком. 2 д. пер. Вл. Ленского; «Дядюшка на трех ногах» вод. 1 д. Каратыгина; «За веру, царя и отечество» предст. 3 карт. П. Григорьева; «Интересный вдовец» вод. 1 д. Н. Куликова; «Коломенский Диоген» вод. 1 д. Каратыгина; «Красный, желтый и зеленый» ком. 3 д. С. Соловьева; «Любовь не пожар, а загорится не утушишь» др. 4 д. А. Мельгунова; «Мастерская русского живописца» вод. 1 д. Г. С.; «Мать и сын» др. 5 д. пер. Акимовой; «Много шума из пустяков» вод. 1 д. А. Яблочкина; «Морской праздник в Севастополе» др. 5 д. Н. Кукольника; «Моцарт и Сальери» сц. А. С. Пушкина; «Муж под башмаком» вод. 2 д.; «Небывалый брак» вод. 1 д. Каратыгина; «Не так живи как хочется» др. 3 д. 4 карт. А. Н. Островского; «Образованность» ком. 4 д. М. Владыкина; «Окопировался» ком. 3 д. И. Лажечникова; «Подвиг Ширванского полка» др. предст. 3 карт.; «Поздний урок» шут. 2 д. М. Владыкина; «Причудница» ком. 2 д. Анца и Куликова; «Расставание» 3 карт. из крестьянской жизни В. Родиславского; «Семейная драма» 5 д. пер. Е. Сергеевского, «Слуга старых времен» ком. 1 д. Черткова; «Средство выгонять волокит» вод. 1 д. Н. Крестовского; «Станционный смотритель» др. 3 д. по Пушкину; «Суд людской — не Божий» др. 4 д. А. Потехина; «Сцены из обыкновенной жизни» др. 4 д.

Н. А. Толстого; «Тарас Антоныч Живин» ком. 3 д. М. Цветкова; «Ученые чудаки и ребенок» ком. Дюма, пер. Д. Ленского; «Фальшивая тревога» вод. 1 д. Каратыгина; «Чудо нашего столетия» вод. 1 д. М. Владимирова; «Шурин не дурен, да и муж хорош» вод. 1 д. Востокова.

Возобновлено: «Гамлет» тр. 5 д. В. Шекспира (новые декорации Шеньяка) бенефис Самарина.

1855 г.

«Актриса и студент» вод. 1 д. Родиславского; «Битва жизни» ком. 3 д. К. Тарновского; «Бумажник» др. 3 д. пер. С. Ушакова; «Венецианский купец» др. 5 д. В. Шекспира, пер. Н. Павлова; «Весною» вод. 1 д. Н. Куликова; «Два букета» ком. 2 д. С. Ушакова; «Двадцать один и тридцать девять» ком. 4 д. М. Воскресенского; «Два с полтиной» вод. 1 д. Яковлевского и Попова; «Дело в шляпе» ком. 1 д. пер. М. Лошкевича; «Женитьба по приказу» ком. 1 д. пер. К. Тарновского; «Женихи» ком. 1 д. Г. Вильде.; «Жених в мешке, а невеста в корзине» вод. 1 д. пер. П. Федорова; «Жилец с тромбоном» вод. 1 д. пер. Бойкова; «Заколдованный жених» (75-я попытка) ком. 1 д. пер. В. Черткова»; «Запутанное дело» вод. 1 д.; «Зять любит взять, а тесть любит честь» ком. 4 д. пер. П. Сазикова; «Каменный гость» сц. А. С. Пушкина; «Картинка с натуры» ком. 1 д. Турбина; «Карьера» ком. 4 д. С. Королева; «Кто виноват?» ком. 2 д. Ушакова и Друцкого; «Купец и чиновник» вод. 1 д. пер. С. Соловьева; «Кай Марций Кориолан» тр. 4 д. В. Шекспира; «Любовь, долг и совесть» др. 3 д. Я. Дементьева; «Минутное заблуждение» ком. 4 д. Н. Куликова; «Мокрая курица» вод. 1 д. пер. Баташева; «Несчастье особого рода» ком. 1 д. пер. Пенькова; «Нищая» др. 5 д. пер. И. Салова и Родиславского; «Ночное» сц. 1 д. М. Стаховича; «Ошибка» ком. 2 д.; «Проезжий жених» ком. 1 д. И. Рогаченко; «Простушка и воспитанная» вод. 1 д. Д. Ленского; «Свадьба Кречинского» ком. 3 д. А. Сухово-Кобылина; «Семейная тайна» др. 5 д. с франц.; «Съехались, перепутались и разъехались» вод. 1 д. Н.; «Слабая струна» вод. 1 д. П. Баташева; «Соль супружества» шут. 1 д. В. Пенькова; «Спрос не беда, — а вышла беда» вод. 1 д. Н. К — ва; Страствующий кларнет» вод. 1 д. пер. Барсова; «Тайна женщины» вод. 1 д.; «Так да не так» ком. 1 д. П. Коровкина; «Через ширмы» шут. 1 д. Черткова.

Возобновлено: «Кин или Гений и беспутство» ком. 5 д. Дюма, пер. В. Каратыгина.

1856 г.

«Бабушкина внучка» ком. 3 д. П. Каратыгина; «Бездна удовольствия или Путешествие в Лондон по суше, воде и воздуху» вод. 4 д. 9 карт. пер. Н. Куликова; «Вечный жид в новом роде» вод. 1 д. П. Каратыгина; «Война в малом виде но в большом свете» вод. 1 д. пер. С. Соловьева; «Волшебная флейта» вод. 1 д. Н. Ермолова; «Вот так полковник!» вод. 1 д. пер. К. Тарновского и Ф. Руднева; «В чужом пиру похмелье» ком. 2 д. А. Н. Островского; «Голь на выдумки хитра» ком. 1 д. пер. П. Баташева; «Горбун или Выбор невесты» вод. 1 д. В. Соллогуба и Вердеревского; «Горе и радость» ком. 1 д. В. Родиславского; «Женихи-милашки» вод. 1 д. Д. Дудкина; «Жених каких мало» ком. 1 д. пер. С. Соловьева; «Иоганн Пальма, живописец» мелодр. 5 д. Фелье, с франц.; «Испанский дворянин» ком. 5 д. К. Тарновского и Логинова; «Муж в отлучке» вод. 1 д. Ф. Кони; «Наездники» ком. 3 д. М. Стаховича; «Невеста» вод. 3 д. Н. Толстого; «Она преступница» вод. 1 д. пер. Ф. Руднева; «Парижская суета» др. 5 д. 8 карт. пер. К. Дьяконова; «Подставной жених» ком. 1 д. Бойкова; «Похождения Павла Ивановича Чичикова» сц. 3 карт. по Гоголю; «Приемный день» ком. 1 д. пер. А. Андреева; «Провинциальная невеста» вод. 1 д. Г. Зуброва; «Русские святки» быль 2 д. П. Каратыгина; «Сальватор Роза» др. 4 д. 7 карт. пер. Н. Круглополова; «Свадьба на скорую руку» ком. 1 д. Н. Куликова; «Севильский цирульник» ком. 4 д. Бомарше, с франц.; «17-е Сентября» вод. 1 д. Г. Никулина; «Система супружеского счастья» ком. 1 д. Бойкова; «13-е Ноября или кто во что горазд» шут. 1 д. Н. Крылова; «Три сердца» др. 5 д. пер. с франц. (по Бальзаку); «Ты и вы, послание Вольтера или 60 лет возраста» ком. 2 д.; «Уж только попадись» вод. 3 д. пер. Ф. Руднева; «Человек предполагает а бог располагает» др. быль 3 д.; «Чиновник» ком. 1 д. В. Соллогуба; «Что скажет свет?» ком. 5 д. с франц. А. Баталина; «Школа злословия» ком. 5 д. Шеридана; «Это моя дочь» вод. 1 д. Ф. Руднева; «Я обедаю у маменьки» ком 1 д. с франц.

Возобновлено: «Лев Гурыч Синичкин» вод. 5 д. Д. Ленского; «Тартюф» ком. 5 д. Мольера; «Федор Григорьевич Волков» ком. 3 д. А. Шаховского.

1857 г.

«Амишка» вод. 1 д. П. Федорова; «Бедовая бабушка» вод. 1 д. А. Баженова; «Бешенство» вод. 1 д. пер. А. Рассказова и Н. Ермолова; «Бойкая барыня» полковые сц. 2 д. Г. Турбина; «Бродяги» мелодр. 2 д. пер. П. Востокова; «Волонтер» ком. 3 д. пер. Лонгинова и Тарновского; «Детский доктор» др. 5 д. Буржуа, пер. П. Востокова; «Долг платежом красен» вод. 1 д. Ф. Руднева; «Если женщина захочет!» ком. 1 д. П. Баташева; «Еще Марта» фарс. 2 д. П. Востокова; «Еще три сердца» вод. 1 д. А. Баженова; «Жена модница» вод. 2 д. С. Ушакова; «Женская дружба» ком. 3 д. пер. П. Каратыгина; «Замок Кавальканти» др. 5 д. пер. К. Тарновского; «Игра случая» вод. 1 д. А. Баженова; «Ипохондрик» ком. 4 д. А. Писемского «Каменный дом» ком. 3 д. 4 карт. И. Шигина; «Картина семейного счастья» сц. А. Н. Островского; «Крестьянка и швея» вод. 1 д. Е. Урусова; «Кто нынче не франт» ком. 1 д. Максимова; «Куда ведет сострадание» ком. 2 д. Пенькова; «Купленный выстрел» вод. 1 д. С. Бойкова; «Любовью не шутят» карт. деревенск. жизни 3 д. В. Родиславского; «Мальвина (Урок богатым невестам)» ком. 2 д. пер. Д. Ленского; «Материнская любовь» др. 5 д. 6 карт. пер. Майкова и Родиславского; «Матримониомания» ком. 2 д. А. Аненской; «Мнимый Герман или Фокусы в новом роде» вод. 1 д. с франц. «Муж-мальчик (женитьба при Людовике XIV)» ком. 2 д. с франц.; «Муж с весом» вод. 1 д. пер. Г. Зуброва; «На сцене, в ложе, в оркестре и партере» вод. 1 д. пер. С. Ушакова; «Наездники» ком. 3 д. М. Стаховича; «Непосед» ком. 1 д. А. Комарова; «Нет денег — перед деньгами» вод. 1 д. Н. Ермолова; «Обманутое ожидание» ком. 2 д.; «Опека» ком. 4 д. Цветкова; «Простуда у камина» вод. 1 д. Байкова; «Парижские нищие» др. 5 д. пер. В. Петрова; «Петербургские дачи» вод. 1 д. П. Каратыгина; «Полюбовные сделки (Новый Хлестаков)» вод. 1 д.; «Праздничный сон до обеда» ком. 3 д. А. Н. Островского; «Провинциальные оригиналы» др. сц. 2 карт. П. и Г.; «Пятачок» вод. 1 д. Куликова; «Рассказ Г-жи Музовкиной (по Щедрину)» сц. Н. К**; «Редкий случай» вод. 1 д.; «Русский человек добро помнит» др. быль 1 д. Н. Полевого; «Скользкий путь» др. 3 д. 4 карт. С. Королева; «Смерть Ляпунова» др. 5 д. Гедеонова; «Снявши голову по волосам не плачут» ком. 3 д. В. Салькова; «Старики» ком. 1 д. М. Каменской; «Таня цыганка» вод. 1 д. Оникса; «Урок старикам» ком. 5 д. в стихах с франц.; «Фея» ком. 1 д. Ф. Кони; «Хозяйка и постоялец» сц. из военной жизни 2 д.; «Честность» др. 4 д. А. Б.; «Честное слово» др. 2 д. пер. Г. Зуброва; «Чужое добро в прок не идет» др. 4 д. 5 карт. А. Потехина.

1858 г.

«Андре Жерар» др. 5 д. Сежура, пер. Ф. Руднева; «Анжело» др. 3 д. 4 карт. с франц. «Браслет» ком. 1 д. Ф. Корфа; «Взгляд за кулисы или не все так делается, как кажется» вод. 5 д. С. Соловьева; «Волшебное кукареку или Бабушкина курочка» удивит. происшествие 5 д. пер. Г. С. «Герцогиня де-Шеврез» др. 5 д. пер. Тарновского и Логинова; «Граф Нулин» ком. 2 карт. в стихах (по Пушкину); «Далила» др. 3 д. 6 карт. Октава Фелье, пер. с франц.; «25 руб. награждения» вод. 1 д. пер. Ф. Руднева; «Денщик» др. 5 д. Кукольника; «Демон» др. 5 д. Делакура и Тибо, пер. И. Н-ма; «Жакар (жакартов станок)» ком. 2 д. Фурнье, пер. Н. Чернышева и В. Родиславского; «Жермень» др. 5 д. 8 карт. Денасри и Лемье, пер. ***, «Затруднительное положение» вод. 1 д. пер. Е. Урусова; «Зеленая шаль» ком. 1 д. А. Дюма, пер. Сабурова; «Иван Рябов рыбак Архангелогородский» др. 2 д. Н. Кукольника; «И рад бы поверить» ком. 2 д. пер. Г. Барсова; «Кумушки» сц. 1 д. М. Михайлова; «Лоскутница с толкучего» вод. 1 д. Оникса; «Мать и дочь» др. 3 д. с франц. И. О.; «Миленькая дачка» вод. 2 д. пер. Ф. Руднева; «Мнимый певец» вод. 1 д. пер. Е. Урусова; «Напраслина или коварство и любовь» др. 5 д. 6 карт. с франц.; «Нарцис» тр. 5 д. 7 карт. Брахфочелли, пер. ***; «На хлеб и воду» вод. 1 д. пер В. Родиславского; «Не сошлись характером» ком. 3 д. А. Н. Островского; «Оба под замком» вод. 1 д. пер. Ф. Руднева; «Осенний вечер в деревне» вод. 1 д. Н. Куликова; «Польза заграничного лечения» вод. 1 д. Н. Куликова; «Праздник жатвы» ком. 2 д. Корженевского; «Прежде маменька» ком. 1 д. пер. Р. Подгоренко; «Прерванный ужин» вод. 1 д.; «Приглашение на вальс» ком. 1 д. А. Дюма, с франц.; «Роковой колокольчик» вод. 1 д. пер. П. Каратыгина; «Ростовщик (Нашла коса на камень)» ком. 1 д. актера Брянцева; «Старый знакомый» ком. 1 д. А. Комарова; «Сумасшедший от любви» др. 5 д. 7 карт. Буржуа, пер. И. Никулина; «Талисман» вод. 1 д.; «Утро в полумодном доме» ком. 1 д. Г. Кугушева; «Фантастический вечер» ком. 3 д. Мельвиля, пер. П. К.; «Хорошо местечко» др. 1 д. М. П — ва; «Честь и деньги» ком. 5 д. пер. Ф. Руднева.

Возобновлено: «Горе от ума» ком. 4 д. А. Грибоедова, (новые декор. 4 акт. Брауна); «Полковник старых времен» вод. 1 д. Мельвиля и Анжели, пер. с франц.

1859 г.

«Андриенна Лекуврер» др. 5 д. Скриба и Легуве, пер. с франц.; «Актер Яковлев» др. из театр. хроники 4 д. 6 карт. Н. Куликова; «Актриса» др. 5 д. 7 карт. Буржуа и Барьера, с франц.; «Бабушкины грешки» ком. 1 д. Г. Гоноре; «Горе от денег» ком. 3 д. Г. Вечеслова; «Гроза» др. 5 д. А. Н. Островского; «Дон-Карлос» тр. 5 д. Шиллера, пер. П. Ободовского; «Жених из долгового отделения» ком. 1 д. И. Чернышева; «Женщины-гвардейцы» вод. 1 д. пер. В. И. Р.; «Знатность и нищета» ком. 5 д. 7 карт. Октава Фелье, пер. с франц.; «И место и невеста» вод. 1 д. пер. Ф. Руднева; «Колечко с бирюзой» вод. 1 д. С. Соловьева; «Лавочник Акционер» оп. вод. 3 д. 6 карт. пер. Н. Куликова; «Лев и львица» ком. 1 д. Н. Яковлевского; «Любовный напиток» вод. 1 д. А. Баженова; «Львица» др. 5 д. Эм. Ожье, пер. И. Коншина; «Миних им Бен-Израиль» др. 5 д. (по Шницлеру); «На ловца и зверь бежит»; «Не в деньгах счастье» ком. 4 д. И. Чернышева; «Невидимка» ком. 1 д.; «Не всякому слуху верь» ком. 1 д. Дружинина; «Охота пуще неволи» ком. 1 д. И. Чернышева; «Парижская торговка» ком. 2 д. пер. Ф. Руднева; «Предубеждение» ком. 2 д. Н. Львова; «Приемыш» ком. 3 д. Г. В. Кугушева; «Розовый павильон» мелодр. 4 д. 5 карт. пер. Тарновского; «Сандрильона» ком. 5 д. Т. Барьера, пер. с франц.; «Слепой» др. 5 д. Буржуа, пер. Салова и Родиславского; «Средство исправлять вспыльчивых жен» вод. 1 д. Н. Куликова; «Страшный заклад» ком. 1 д. Н. Куликова; «С хорошенькой женщиной судьба за одно» сц. С. Сарачинского; «13-й жених» вод. 1 д. И. Новикова; «Уберите вашу дочь» вод. 2 д. Ф. Руднева; «Утро вечера мудренее» вод. 1 д. А. Похвиснева; «Фофочка» вод. 1 д. Тарновского и Бегичева; «Честь удовлетворена» ком. 1 д. А. Дюма, пер. В. Голохвостова.

Возобновлено: «Бригадир» ком. 5 д. фон-Визина; «Король Лир» тр. 5 д. В. Шекспира, новый перевод А. В. Дружинина; «Недоросль» ком. 5 д. фон-Визина; «Пять лет в 2 часа, или как дороги утки» вод. 2 д. с пением пер. с франц. А. Писарева, муз. Верстовского.

1860 г.

«900,000 злотых» вод. 2 д.; «Золотая свадьба» ком. 1 д. пер. С. Соловьева; «Извозчик», ком. 2 д. 7 карт. пер. Тарновского и Бегичева; «Кащей или Пропавший перстень» др. 2 д.; «Кто отец?» ком. 3 д. пер. Г. Барсова; «Наташа» вод. 1 д. И. Баташева; «Отец семейства» др. 4 д. И. Чернышева; «Принц с хохлом, бельмом и горбом» вод. 1 д. пер. Ф. Кони; «500,000, завод и две мельницы» вод. 1 д. пер. Тарновского; «Смех и слезы» ком. 4 д. пер. Ф. Руднева; «Старый друг лучше новых двух» карт. Москов. жизни 3 д. А. Н. Островского; «Холостяк» ком. 2 д. И. С. Тургенева.

Возобновлено: «Отелло» тр. 5 д. В. Шекспира, новый пер. П. И. Вейнберга.

1861 г.

«Авось попривыкнет» вод. 1 д. Ф. Руднева; «Бабушкин праздник» вод. 1 д. А. Яковлева; «Батюшка» вод. 1 д. пер. Ф. Руднева; «Быль молодцу не укор» ком. 4 д. Н. Потехина; «Вдовушка» вод. 1 д. пер. А. Похвиснева; «Вот так пилюли, что в рот то спасибо» вод. 3 д.; «Две женщины против одного мужчины» вод. 1 д. «Дока на доку нашел» ком. 4 д. Н. Потехина; «Золотые ручки» ком. 5 д. пер. Ф. Руднева; «Комедия из за драмы» ком. 1 д. И. Чернышева; «Кошка и мышка» др. 3 д. В. Бегичева; «Медведь и племянница» ком. 3 д. пер. Тарновского и Руднева; «Мраморные красавицы» др. 4 д. пер. Тарновского и Руднева; «Муж в камине, а жена в гостях» вод. 1 д. пер. Ф. Кони; «Новейший оракул» ком. 5 д. А. Потехина; «Необыкновенное путешествие Щукинодворского купца и благополучное возвращение» вод. 3 д. П. Ч.; «Однодворец» ком. 5 д. П. Боборыкина; «Осел и ручей» ком. 1 д. А. Мюссе, с франц.; «Омут» ком. 3 д. Г. Владыкина; «Партия в пикет» ком. 1 д. пер. Я. Утина; «Примадонна» ком. 4 д. Тарновского и Бегичева; «Разочарование» ком. 1 д. пер. В. Бегичева; «Свои люди сочтемся» ком. 4 д. А. Н. Островского; «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» карт. Моск. жизни А. Н. Островского; «Собачкин» отрывок из соч. Н. В. Гоголя; «Супружеское счастье с фейер-

верком» вод. 1 д. пер. Вейнберга; «Та да не та» вод. 1 д. с франц.; «Тетушка и добродетель» вод. 1 д. «Цыганская жизнь» др. 5 д. пер. Бурдина и Волкова; «Школьный учитель» ком. 5 д. пер. Тарновского и Бегичева; «Я муж моей жены» вод. 1 д. пер. П. Ермолова.

1862 г.

«А ведь я не уехал» вод. 1 д. пер. С. Бойкова; «Бедный дворянин» ком. 2 д. Баташева и Родиславского; «Два отца и два сына» вод. 1 д. пер. Ф. Рудпева; «Две гончия по одному следу» вод. 1 д. пер. Г. Шенка; «Дедушка и внучек» др. вод. 2 д. пер. Н. Коровкина; «Дядя Мартын носильщик» др. 3 д. пер. Н. Потехина; «Жертва за жертву» др. 3 д. В. Дьяченко; «Забитый» др. 4 д. Н. Иванова. «Записная книжка» вод. 1 д. пер. П. Зуброва; «Институтка» ком. 4 д. В. Дьяченко; «Испорченная жизнь» ком. 5 д. И. Чернышева; «Каменный гость» 4 сц. по Пушкину; муз. Верстовского и М. И. Глинки; «Крестница» сц. 1 д. А. Плещеева; «Легкая надбавка» др. 3 д. с прологом и эпилогом А. Погоского; «Маскарад» др. 4 д. М. Лермонтова; «Мишура» ком. 4 д. А. Потехина; «Наследник» ком. 2 д. И. Тургенева; «Парижский ветошник» др. 5 д. 12 карт. пер. М. Федорова; «Пасынок» др. 5 д.; «Ребенок» др. 5 д. П. Боборыкина; «Свекровь и теща» сц. 2 д. С. Турбина; «Таинственный гость» вод. 1 д. пер. П. Федорова; «Тридцать тысяч человек или Находка хуже потери» вод. 1 д. А. И. Писарева; «Чему быть, того не миновать» предст. 5 д. 8 карт. А. Ф. Погосского.

Возобновлено: «Отелло» тр. 5 д. В. Шекспира; новый пер. В. Лазаревского.

1863 г.

«Бедная племянница» ком. 2 д. И. Л. Г.; «Безденежье» сц. Тургенева; «Билет на лотерею» вод. 1 д. А. Похвиснева; «Братья» др. сц. 3 д. А. Плещеева; «Было да прошло» ком. 4 д. 5 карт.; «8 и 8» шут. 2 д. Н. Ермолова; «Воспитанница» ком. 4 д. А. Н. Островского; «Горькая судьбина» др. 4 д. А. Писемского; «Грех да беда на кого не живет» др. 4 д. А. Н. Островского; «Доходное место» ком. 5 д. А. Н. Островского; «Друзья-приятели» ком. 4 д. Г. В. Кугушева; «Женские слезы» вод. 1 д. пер. М. Федорова; «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь» ком. 3 д. С. Вечеслова; «Зачастую» ком. 5 д. И. Чернышева; «Зачем пойдешь — то и найдешь» (Женитьба Бальзаминова) карт. Московск. жизни 3 д. А. Н. Островского; «Кто виноват?» др. 5 д. 7 карт. С. Соловьева; «Лакейская» сцены Н. В Гоголя; «Лиза Фомина» др. 4 д. 5 карт. М. Каменской; «Липочка» ком. 3 д. с прологом В. Острогорского; «Мастеровой» др. 5 д. С. Прохорова; «Мулат» вод. 1 д. 3 карт.; «Не первый и не последний» ком. 5 д. В. Дьяченко; «Неровня» ком. 5 д. В. Дьяченко; «Не хуже других» вод. 3 д. Н. Толстого; «Провинциальный Дон-Жуан» ком. 4 д. с эпилогом; «Розан» драм. игрушка 1 д.; «Слово и дело» ком. 5 д. Ф. Устрялова; «Тяжелые дни» сцены из московск. жизни 3 д. А. Н. Островского; «Утро делового человека» сц. Н. В. Гоголя; «Что часто бывает» сц. 2 д. А. Плещеева; «Чужая тайна» ком. 3 д. 4 карт. А. Плещеева.

1864 г.

«Без вины виноватые» вод. 1 д. С. Соловьева; «Благодетель» ком. 5 д. А. Пальма; «Благородные» ком. 2 д. П. Меншикова; «Бурное утро» ком. 1 д. пер. М. Ш-ской; «Ворожея» др. 5 д. с пролог.; «Два поколения» ком. 4 д. А. Соколова; «Знать уж доля такая» др. 5 д. Н. Ивапова; «История» др. 3 д. Булкина; «Матильда» др. 3 д. с франц.; «Назвался груздем — полезай в кузов» вод. 1 д. Тарновского; «Охотник» др. 5 д. 6 карт. пер. А. Плещеева и А. Иванова; «Помешанный» сц. 3 д. С. Федорова; «Прощание с молодостью» ком. 4 д. пер. О. Новицкого; «Рабство женщины или Труд и предрассудок» др. 5 др. Де-Лавез; «Рукобитье» карт. из купеч. жизни 1 д. Н. Лейкина; «Свадьба по географии» ком. 1 д.; «Сват Фадеич» предст. 3 д. 4 карт. Н. Чаева; «Семейные расчеты» др. 4 д. П. Н.; «Соперница» др. 4 д. А. Б.; «Тапя» др. 5 д. с пролог. С. Соловьева; «Тесть любит честь» ком. 1 д. пер. Ф. Рюмина; «У кого жена. у того и война» ком. 1 д. пер. К. Вильде; «Утро вечера мудренее» ком. 2 д. П. Самарина; «Чужая вина» др. 5 д. Ф. Устрялова; «Шутники» ком. 4 д. А. Н. Островского.

Возобновлено: «Горе от ума» ком. 4 д. А. Грибоедова (Нов. декорации Шепьяна и Шангина, бенефис режиссера Богданова).

1865 г.

«Байкал» фарс 1 д. С. Яковлева; «Большие хоромы» др. 5 д. П. Боборыкина; «Бывает» ком. 1 д. М. Федорова; «В гостях хорошо, а дома лучше» ком. 2 д. пер. Тарновского; «Все хорошо, что хорошо, кончается» ком. 5 д. В. Шекспира, пер. Н. Кетчера; «Гувернер» ком. 5 д. В. Дьяченко; «Десять невест и ни одного жениха» вод. пер. Г. **; «Домино-лото» вод. 2 д. Г. Куликова; «Замужество — лучший доктор» ком. 3 д. Мольера, пер. кн. Мещерского; «Зараза» ком. 4 д. Булкина; «Из огня да в полымя» др. 4 д.; «Испытание» сц. из деревенск. жизни П. Новикова; «Купец-лабазник» или Выгодная женитьба» ком. 3 д. 4 карт. М. Владыкина; «Много шума из ничего» ком. 5 д. В. Шекспира, пер. А. Кронеберга; «Молодость» ком. 3 д. К. Вильде; «На бойком месте» ком. 3 д. А. Н. Островского; «На долго-ли?» ком. 3 д. Р. Подгорецкого; «Не влюбляйся без памяти, не женись без расчета» вод. 1 д. Ф. Кони; «Один из многих» сц. 4 д. С. Соловьева; «Отрезанный ломоть» ком. 4 д. А. Потехина; «Паутина» ком. 5 д. И. А. Манна; «Перемелется, мука будет» ком. 5 д. П. Самарина; «Пробный камень» ком. 1 д.; «Против течения» др. 4 д. В. Крылова; «Пытка женщины» др. 3 д. пер. Грекова; «Свет и его тени» ком. 4 д. Я. Полонского; «Семен Фаденч Рубчиков» ком. 1 д. А. Полунина; «Танцор в хлопотах» вод. 1 д. П. Федорова; «Укрощение строптивой» ком. 5 д. В. Шекспира, пер. Н. Х. Кетчера; «Черное пятно» ком. 4 д. с франц. пер. П. Каратыгина; «Шуба овечья да душа человечья» ком. 4 д. А. Потехина.

1866 г.

«Боги Олимпа в Москве» небылица 2 карт.; «Боль врача ищет» ком. 2 д. пер. Р. Подгорецкого; «В глуши» ком. 3 д. К. Вильде; «Горемыки» карт. Петербургск. жизни 2 д. А. Трофимова; «Глухой» ком. опер. 3 д. пер. Н. Куликова; муз. А. Адамс; Ересь в Англии» др. 3 д. Кальдерона, пер. Н. Грекова «Иоанна Грей» др. 4 д. пер. М. Шиловской; «Комедия» ком. 4 д. Г. Вильде; «Кохинхинка» ком. 2 д. Н. Беляева; «Проделки Скапена» ком. 3 д. Мольера; «Побыл бы кто на моем месте» сц. 1 д. Н. Ермолова; «Полюбовный размен» ком. 1 д. пер. М. Иванова; «Помолвка в Галерной гавани» карт. Петерб. жизни 1 д. Щигрова; «Саломейский Алькад» др. 3 д. Кальдерона, пер. С. Костарева; «Самоуправцы» тр. 5 д. А. Писемского; «Сам у себя под стражей» ком. 3 д. Кальдерона, пер. С. Юрьева; «Сверчок домашнего очага» ком. 3 д. (по Диккенсу). «Светские ширмы» др. 5 д. В. Дьяченко; «Суд над Галилеем» тр. 5 д. 6 карт. А. Мюллера, пер. О. Ганчаровой и И. Акимова. «Трутни» ком. 5 д. (по В. Сарду) пер. А. Аттиля; «Хоть умри, а найди дочке мужа» вод. 1 д. пер. С. Бойкова; «Честная компания» карт. Петерб. жизни 1 д. А. Трофимова; «Школа мужей» ком. 3 д. Мольера, пер. А. Григорьева.

1867 г.

«Болтуны» оперет. 2 д. с франц. муз. Оффенбаха; «Братья Давенпорт и спиритизм» шут. 1 д. П. Шепка; «Быть или не быть» сц. 3 д. П. Фролова; «Виноватая» ком. 5 д. А. Потехина; «Воробушки» ком. 3 д.; «Гласная касса ссуд» сц. 1 д. А. Соколова; «Гражданский брак» ком. 5 д. Н. Чернявского; «Дамской вагон» шут. 1 д. пер. С. Бойкова; «Двенадцатая ночь или что угодно?» ком. 5 д. В. Шекспира, пер. А. Кронеберга; «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» хрон. 5 д. А. Н. Островского; «Званный вечер с италиянцами» оперет. 1 д. муз. Оффенбаха; «Лучше никогда, чем поздно» вод. 1 д. пер. С. Соловьева; «Нюренбергская кукла» оперет. 1 д. пер. с франц. муз. А. Адамса; «Нынешняя любовь» сц. 4 д. В. Дьяченко; «Опричник» тр. 5 д. карт. И. Лажечникова; «Первый чин» карт. Петерб. жизни 1 д. А. Трофимова; «Пурсоньяк» ком. 3 д. Мольера, пер. де-Вальден; «Свекровь» др. былина 3 д. Н. Чаева; «Семейные пороги» ком. 4 д. В. Дьяченко; «Семейные тайны» ком. 3 д. И. Озноби шина; «Смотрины» сц. 1 д. А. Трофимова; «Шалуны» оперет. 1 д. пер. Куликова, муз. Зуппе.

1868 г.

«Адвокат Пателен» ком. 3 д. с франц.; «Башмачники» ком. 1 д. кн. Н. Енгалычева; «Брак по страсти» сц. 1 д. А. Потехина; «Василиса Мелентьева» др. 5 д. А. Н. Островского; «В деревне» сц. 2 д. М. Владыкина; «Геркулес» шут. 1 д. пер. Новикова; «Говоруны» ком. 4 д. И. Манна; «Графиня Эскарбанья» ком. 1 д. Мольера, пер. А. Фон-Ашеберг; «Годуновы» тр. 5 д. А. Федотова; «Демократи

ческий подвиг» ком. 3 д. Т. Себиновой; «Жених в затруднительном положении» ком. 1 д. кн. Енгалычева; «Матери-соперницы» тр. 5 д. И. Лажечникова; «Мгла» др. 5 д. В. Острогорского; «Мера за меру» др. 5 д. В. Шекспира, пер. В. Родиславского; «Мнимая Арто» фарс 2 карт. муз. Гербера; «Московские коршуны» ком. 5 д. В. Дьяченко; «На всякого мудреца довольно простоты» ком. 5 д. А. Н. Островского; «Один из друзей» ком. 1 д. кн. Енгалычева; «Подруга жизни» простая история 4 д. П-ва; «Пожившие мужья» ком. 3 д. пер. М. Владыкина; «Расточитель» др. 4 д. М. Стебницкого; «Самодур» карт. купеч. жизни 3 д. И. Горбунова; «Смерть Иоанна Грозного» тр. 5 д. 10 карт. гр. А. К. Толстого; «Три косточки» ком. 1 д. А. Бехтеева; «Утро Хрептюгина» др. очерк 1 д. Г. Щедрина; «Федичка и Лизочек» оперет. 1 д. муз. Оффенбаха.

Возобновлено: «Свадьба Фигаро» ком. 5 д. Бомарше (новые декорации).

1869 г.

«Брандмейстер» др. эпизод. 1 д. Е. Прохорова; «Горячее сердце» ком. 5 д. А. Н. Островского; «Голубой муж» вод. 1 д. П. Степанова; «Детский бал» вод. 1 д. пер. П. Федорова; «Дорого обошлось» ком. 1 д.; «Заблудшие овцы» ком. 4 д. пер. А. О.**; «Защитницы Капитолия» ком. 3 д. В. Сарду; «Князь Серебряный» (по Толстому) 5 д. пер. С. Доброва; «Комедия о Российском дворянине Фроле Скабееве» 5 д. Д. Аверкиева; «Любовная ссора» ком. 5 д. Мольера, пер. кн. Енгалычева; «Мещанская семья» ком. 5 д. М. Авдеева; «Мольер-дитя» ком. 1 д. в стихах, пер. А. Баженова; «На узелки или Прыжок из 4-го этажа» вод. 1 д. А. Полозова; «Неожиданное возвращение» ком. 1 д. Реньяра; «Новая куколка» оперет. 1 д. пер. с франц. муз. А. Адамса; «Новый Тартюф или Мать преступница» др. 5 д. Бомарше (продолжение Севильского цирюльника); «Она была в Аскольдовой могиле» вод. 1 д. пер. с франц. А. Б.; «Общее благо» ком. 4 д. И. А. Манна; «Одно слово министру» ком. 1 д. А. Лангере, пер. с немецк. «Отцы и дети» ком. 4 д. Б. Захарова; «Пари (M-lle de Belle Isle) ком. 5 д. А. Дюма; «Петербургские коршуны» ком. 5 д. В. Дьяченко; «Пробный камень» ком. 5 д. В. Дьяченко; «Прямая душа» др. 4 д. В. Дьяченко; «Сганарель» ком. 1 д. Мольера; «Сельская школа» ком. 4 д. В. Р. Кастельвеккио, пер. Н. Курочкина; «Современная барышня» ком. 4 д. В. Дьяченко; «Соломенная шляпка» ком. вод. 5 д. пер. П. Федорова: «Средство избавиться от тещи» шут. 1 д. пер. с франц. К. Ш.; «Страшная ночь» оперет. 1 д. пер. с франц. муз. Николо; «Тайна» др. 4 д. А. Дюрантена, пер. А. П-ва; «Чудеса медицины» оперет. 1 д. С. Кормона и Г. Триаконе, муз. Е. Готье.

1870 г.

«Аптекарь и парикмахер» оперет. 1 д. муз Оффенбаха; «Бабушкина внучка» вод. 1 д. пер. П. Федорова; «Бешеные деньги» ком. 5 д. А. Н. Островского; «Блестящая партия» др. 4 д. В. Дьяченко; «Вздаломученное счастье» ком. 1 д. пер. с франц. А. Яблочкина; «Ветерок» ком. 5 д. Мельяка и Галеви, пер. Цветкова и кн. Енгалычева; «Все мы жаждем любви» оперет. 4 д. с франц. М. Федорова; «Вспышка у домашнего очага» вод. 1 д. М. Федорова; «Гарибальди» шут. 1 д. пер. с нем. В. Иванова; «Где тонко, там и рвется» ком. 1 д. И. С. Тургенева; «Гони любовь хоть в дверь, она войдет в окно» вод. 1 д. пер. П. Федорова; «Дальше в лес, больше дров» ком. 3 д.; «Домашний шпион» ком. 2 д. М. Иванова; «Закат солнца» вод. 1 д.; «Закулисные тайны» сц. 2 д. А. Потехина; «Зимняя сказка» ком. 5 д. В. Шекспира пер. Н. Кетчера; «Золотая роза» ком. 5 д. В. Сарду, пер. М. де-Вальдек и А. Кейзер; «К мировому» ком. 3 д. В. Александрова; «Копилка» вод. 3 д. пер. кн. Енгалычева; «Мужья и поклонники» ком. 4 д. 5 карт. Д. Аверкиева; «На песках» карт. петерб. жизни 2 д. А. Трофимова; «На хлебах из милости» ком. 4 д. В. Александрова; «Не покорилась» ком. 3 д. 4 карт. Г. Сокольникова; «Новое время и старые нравы» ком. 4 д. В. Дьяченко; «Перед свадьбой» оперет. 1 д. с франц. муз. Жонас; «Птички певчие» оперет. 2 д. муз. Оффенбаха; «Рабство мужей» (по A. de Leris «Les maris sont esclaves») 3 д. А. Н. Островского; «Решительная ночь» ком. 2 д. пер. с франц. М. Владыкина; «Ричард Севедж» др. 5 д. пер. с нем. Гуцкова; «Свидание» вод. 1 д. муз. П. Булахова; «Торговый дом Шнапс, Кляпс и К°, ком. 3 д. с франц. Ф. Бурдина; «Ханжа» ком. 5 д. В. Сарду, с франц. «Хижина дяди Тома (по Бичер Стоу) др. 7 карт. пер. М. Федорова; «Что скажет свет»? др. 4 д. А. Климовского; «Эмилия Галотти» тр. 5 д. Лессинга, пер. А. Яхонтова.

Возобновлено: «Русская свадьба в исходе XVI века» др. предст. 3 отд. П. Сухонина (новые декорации Шангина и Шеньяна); «Урок матушкам» русская провинциальная быль 3 д. М. Загоскина.

1871 г.

«Белоручки» ком. 3 д. сюж. заимств. К. Шиловского; «В мутной воде» ком. 4 д. 6 карт. А. Потехина; Каширская старина» др. 5 д. Д. Аверкиева; «Когда мужчина плачет» ком. 1 д. с франц.; «Легкая кавалерия» оперет. 2 д. муз. Зуппе; «Либерал» ком. 5 д. 6 карт. Д. Минаева; «Лес» ком. 5 д. А. Н. Островского; «Месть женщины» ком. 4 д. В. Сарду; пер. Е. Грековой; «Модный лакей» ком. 1 д. М. Федорова; «Московские когти» карт. столичн. жизни 4 д. 5 карт. К — ва и Ж — ва; «Не все коту масленица» карт. московск. жизни 4 д. А. Н. Островского; «Обличили!» ком. 1 д. с франц. М. Федорова; «Остров Тюлипатан» оперет. пер. с франц. С. Худекова, муз. Оффенбаха; «Ошибки молодости» ком. 5 д. П. Штеллера; «По духовному завещанию» ком. 3 д. В. Александрова; «Позолота» др. 5 д. 6 карт. Г. Сокольникова; «Преступление и наказание» др. 5 д. Белло, пер. М. Федорова и А. Сазанова; Приданое современной девушки» ком. 4 д. Штеллера; «Свадьба с препятствиями» вод. 3 д. пер. Ф. Руднева; «Свадьба при фонарях» оперет. 1 д. пер. С. и Вальяно, муз. Оффенбаха; «Сватовство майора» сц. из купеческ. быта 1 д. А. Н.; «Семья преступника» др. 5 д. (La morte civille) П. Жиакометти, пер. А. Н. Островского; «Сверчок» ком. 5 д. 7 карт. пер. де Вальден и А. Кейзер; «Серебряная свадьба» вод. 1 д. Г. Квятковского; «С молотка» ком. 1 д. с куплетами муз. Эрлангера; «Странное стечение обстоятельств» ком. 3 д. А. Р — ва.

1872 г.

«Ангел доброты и невинности» ком. 4 д. П. В.; «В погоне за прекрасной Еленой» фарс 2 д. с пением; «Двенадцать не спящих дев» оперет. с франц. пер. Енгалычева, муз. Эрлангера; «Женщины-арестантки» шут. 1 д. пер. с франц. Н. П. К.; «Комик XVII стол.» ком. в стихах, 3 д. с прологом А. Н. Островского; «Не было ни гроша, да вдруг алтын» ком. 5 д. А. Н. Островского; «Ограбленная почта» др. 5 д. 7 карт. пер. Ф. Бурдина; «Одного поля ягода» карт. петербургской жизни, 2 д. А. Трофимова; «Осторожнее с огнем» др. этюд 1 д. М. Карнеева; «Передовые деятели» карт. совр. жизни» 5 д. С. Худекова; «Портрет» шут. 1 д. Н. А. Лейкина; «Поэзия любви» ком. 3 д. Викт.-Александрова; «Прежде смерти не умрешь» ком. 3 д. с франц.; «Старый барин» ком. 5 д. 6 карт. А. И. Пальма; «Судья в хлопотах» фарс 3 д. Шеридана, пер. В. Чаева; «Сын швеи» ком. 4 д. с пролог. Дюма-сына с франц.; «Тайна моего дядюшки» вод. 1 д. пер. П. Федорова, «Темный и Шемяка» тр. 5 д. Д. Аверкьева; «Тетеревам не летать по деревам» ком. 4 д. С. Райского; «Три телеграммы» шут. 2 д. В. Дьяченко; «Фигурантка» шут. 1 д. П. Новикова; муз. Эрлангера; «Холостой и женатый» ком. 1 д. пер. Ф. Руднева; «Цепь» ком. 5 д. Скриба, пер. с франц. «Чайный цветок» оперет. 2 д. с франц. муз. Лекока; «Чашка чаю» ком. 1 д. с франц.

1873 г.

«Биржевая эпидемия» ком. 5 д.; «Блуждающие огни» ком. 5 д. 6 карт. Антропова; «Ваал» др. 4 д. А. Писемского; «Где мой зять?» ком. 3 д. с купл. кн. Ф. Урусова: «Громовой отвод» вод. 1 д. пер. Ф. Рюмина; «Жена-совершенство» ком. 1 д. с нем. пер. М. А.; Жизнь после смерти» др. 5 д. И. Вейлена, пер. с нем.; «Запрещенный плод» фарс 3 д. пер. М. Федорова и А. Чистякова; «Из моря житейского» ком. 3 д.; «Из мрака к свету» др. 4 д. Д. Аверкьева; «Каково веется, таково и мелется» ком. 2 д. пер. С. Райского; «Карточка с политехнической выставки» ком. 3 д. пер. С. Тапеева; «Любовь прощает все» др. 5 д. Мозенталя пер. Н. В—ой; «Марфа посадница» др. 5 д. в стих. Н. Жандра; «Мужья одолели» вод. 3 д.; «На старости лет» ком. 1 д. пер. М. Федорова; «Перепутались» ком. 1 д. пер. М. Федорова; «Поздняя любовь» сц. 4 д. А. Н. Островского; «По кривой дороге вперед не видать» ком. 3 д. В. Александрова; «Практический господин» ком. 4 д. В. Дьяченко; «Роковое признание» ком. 1 д. с франц.; «Скрытое преступление» др. 3 д. с эпил. В. Дьяченко; «Студент, артист, хорист и аферист» вод. 2 д. 4 карт. пер. Ф. Кони; «Тайна матери» др. 5 д. Джиакометти, пер. М. де-Вальден; «Тонешь — топор сулишь, а вытащат — топорища жаль» ком. 5 д. Бальзака; «Убийство в улице мира» др. 5 д. с франц. пер. Е. Востоковой; «Черненькие и беленькие» ор. ком. 5 д.; «Экономка» шут. 1 д. с франц.

Возобновлено: «Ссора или два соседа» ком. 1 д. кн. А. Шаховского.

Примечание: С середины февраля по 15 августа театр перестраивался.

1874 г.

«Волшебная песенка» вод.-оперет. 1 д. с франц. муз. Оффенбаха; «Гимназистка» ком. 4 д. В. Дьяченко; «Дешево да гнило, дорого да мило» вод. 1 д. с франц.; «До поры до времени» ком. 2 д. М. Гартмана; пер. Д. Г.; «Дупель» ком. 5 д. Чаева; «Завоеванное счастье» ком. 3 д. В. Александрова; «Загадочная женщина» др. 4 д. Окт. Фелье; «Задержите его» ком. 1 д. с франц. пер. Н. Максимова; «Закинутые тенета» ком. 5 д. В. Дьяченко; «Злоба дня» др. 4 д. Н. А. Потехина; «Игра в любовь» ком. 4 д. Н. Куликова; «Картонная голова» вод. 1 д. с франц.; «Кварт от дамы» вод. 1 д. С. Райского; «Клин клином вышибай» фарс 2 д.; «Княгиня Ульяна Вяземская» др. 4 д. Д. Аверкьева; «Кража невесты» др. 5 д. Кохановской; «Красавец» ком. 3 д. Дюма-сына, пер. с франц.; «Молодые» вод. 1 д. «Невидимые слезы» ком. 3 д, С. Райского; «Нервные люди» ком. 3 д. В. Сарду; пер. с франц. «Пока» (En attendant) ком. 3 д. пер. А. Н. Островского; «После свадьбы дочери рынка Анго» оперет. 1 д. муз Лекока; «Простота хуже воровства» ком. 3 д. пер. А. М.; «Раздел» ком. 3 д. А. Писемского; «С больной головы на здоровую» ком. 1 д. с франц.; «Скандал в благородном семействе» ком. 3 д.; «Старое старится, молодое растет» ком. 2 д. с франц.; «Сумасшествие от любви» др. 5 д. М. Томайо, пер. с испанск. «Трудовой хлеб» сц. 4 д. А. Н. Островского; «Худой мир лучше доброй ссоры» карт. 2 д.; «Чужое имя» ком. 3 д. С. Райского; «Это мой маленький каприз» ком. 1 д. сюж. заимств.

1875 г.

«Богатые невесты» ком. 4 д. А. Н. Островского; «Букет и три шляпы» ком. 1 д. с франц. «Вдовушка» ком. 3 д. пер. с франц.; «Волки и овцы» ком. 5 д. А. Н. Островского; «В осадном положении» ком. 4 д. В. Александрова; «Врачи» фарс 4 д. В. А.; «Гордиев узел» ком. 5 д. 6 карт. П. Опочинина; «Долг денежный и долг чести» ком. 4 д. Л. Дювиля, с франц.; «Заговорило ретивое» ком. 1 д. П. Григорьева; «Из за денег» ком. 4 д. Н. Куликова; «Как выигрывают 200.000» ком. 1 д. У; «Ключ от кассы» ком. 1 д. с франц. А. Светланова; «Король и поэт» ист. карт. 1 д. Бонвиля, пер. Д. Аверкьева; «Мертвая петля» др. 5 д. Н. Потехина; «Мышеловки» ком. 5 д. А. И. Пальма; «Налетел с ковшом на брагу» карт. 1 д. А. Галушкина; «Наследство мужа» ориг. ком. 5 д. Е. В. П; «Не хмель беда — похмелье» ком. 1 д. с франц.; «Не по хорошему мил, а по милу хорош» ком. 3 д. с франц.; «Просвещенное время» др. 4 д. А. Ф. Писемского; «Притчи или Эзоп у Ксанфа» ком. 2 д.; «Роман светской женщины» др. 3 д. П. Феррари, пер. с итал. Э. Цукелли: «Спасен на краю пропасти» интерм. 2 карт.; «Следы минутной ошибки» др. 4 д. «Барьера и Пребуа» пер. С. А; «Укротительница» сц. 1 д. С. Турбина; «Что посеешь, то и пожнешь» др. 5 д. П. Джиакометти, пер. с итал. М. Садовского; «Шустрая гувернантка» ком. 2 д. с нем. пер. Г. Д.; «Щука и востра, а не съест ерша с хвоста» ком. 4 д. (по Э. Золя) В. И. Родиславского.

1876 г.

«Беда с любовными письмами» ком. 1 д. Н. Куликова; «Бедовый процесс» ком. 3 д. Голубина; «Без собаки быть бы драке» вод. 1 д. с фр. Н. Куликова; «Богатырь века» др. 4 д. Н. Потехина; «Вокруг огня не летай» ком. 4 д. В. Александрова; «Гений хранитель» ком. 3 д.; «Герои биржи» ком. 5 д. Понсара, пер. А. Дмитриева; «Два медведя в одной берлоге не уживутся» шут. 1 д. с франц. Бойкова; «Дон-Жуан» ком. 5 д. Мольера, пер. В. Родиславского; «Забубенная головушка» др. 5 д. Ф. Кареева; «Заварила кашу — расхлебывай» фарс 2 д. с нем.; «Змей Горыныч» др. 4 д. В. Александрова; «Знай наших» ком. 4 д. 6 карт. Н. Нечаева; «Из огня, да в полымя» шут. 1 д. сюж. заимств.; «Карл Смелый» ком. 1 д. сюж. заимств.; «Когда-б он знал!» романс 2 д. пер. К. Тарновского; «Легкое недоразумение» ком. 1 д. сюж. заимств.; «Наташа, купеческая дочь или Жених-разбойник» др. предст. 2 д. 4 карт. актера Воронова (по Пушкину); «Нужда скачет, нужда пляшет, нужда песенки поет» ком. 3 д. пер. с нем. (по Ризену); «Овечий источник» (Фуенте овехуна) др. 3 д. 12 карт. Лопе де-Вега, пер. С. Юрьева; «О дружба, это ты!» случай из хол. жизни 2 д. Берендеева и Райского; «Осеннее солнышко» ком. 1 д. пер. с франц. Н. Максимова; «От преступления к преступлению» ком. 3 д. Г. Д.; «По платью встречают» ком. 1 д. кн. Е. Урусова; «Правда хорошо, а счастье лучше» ком. 4 д. А. Н. Островского; «Практичный люд» ком. 5 д. В. Сарду, с франц.; «Причудницы» ком. 3 д. 6 карт. Лопе де-Вега, пер. Пятницкого; «Рад не рад, открывай маскарад» вод. 1 д. сюж. заимств.; «Разоренное гнездо» ком. 4 д. в стих.

Д. Минаева; «Спириты» вод. 1 д. И. Билибина; «Финансовый гений» ком. 4 д. А. Писемского; «Чему посмеешься—тому поработаешь» шут. 1 д. перев. с франц. кн. Е. Урусова.

Возобновлено: «Своя семья или Замужняя невеста» ком. 3 д. в стихах А. Шаховского, Хмельницкого и Грибоедова (бенеф. Никулиной).

1877 г.

«Адвокаты на дворе» сц. 1 д. С. Векшина; «Б-а-ба» ком. 1 д. Мельяка, пер. М. Федорова; «Бери, да помни меня» сц. из моск. жизни 2 д. И. Кропачева; «В духе времени» ком. 4 д. В. Александрова; «В ночь на Рождество» (по Т. Шевченко) 3 д. пер. Н. Б.; «Выгодное предприятие» ком. 4 д. А. Потехина; «Дитя» (The Child) др. 5 д. пер. С. Райского; «Доктор по случаю» (Le Homard) ком. 1 д.; «Дядя Беккер подшутил» оперет. 1 д. с нем. муз. Конради; Женитьба Белугина» ком. 5 д. А. Н. Островского и Н. Соловьева; «Как поживешь, так и прослывешь» (La dame aux camelias) др. 5 д. Дюма, перев. с фр.; «Лучший алькад—Король» др. 3 д. 12 карт. Лопе де-Вега, пер. Н. Пятницкой; «Мертвые души» сц. 5 д. по поэме Н. В. Гоголя; «На реке» сц. из нар. быта И. Ф. Горбунова; «Не так страшен чорт, как его малюют» пословица 4 д.; «Откуда сыр-бор загорелся» ком. 4 д. В. Александрова; «Охота за пациентами» ком. 1 д. пер. с франц. А. Светланова; «Парижская масленица» вод. 1 д. пер. с франц. И. Кичеева; «Прелестная незнакомка» шут. 1 д.; «Подросток» ком. 3 д. К. Тарновского, сюж. заимств.; «Последняя жертва» ком. 5 д. А. Н. Островского; «Пришла беда — растворяй ворота» послов. 5 д. К. Тарновского; «Сутяги» ком. 3 д. Ж. Расина, пер. в стихах Н. Пушкарева; «Счастливый день» сц. из жизни захолустья 3 д. А. Н. Островского и Соловьева; «Ученые барыни» ком. 5 д. Мольера, пер. Д. Минаева; «Фауст» сц. из тр. Гете 5 карт., пер. Вронченко; «Черная неблагодарность» ком. 1 д. (с. з.) «Чудовище» ком. 2 д. В. Александрова.

1878 г.

«Без вины виноватые» др. 4 д. 5 карт. Н. Елизарова; «Ветреник или все не впопад» ком. 5 д. Мольера; «В золоченной клетке» ком. 4 д. А. Трофимова; «Генрих Гейне» ком. 3 д. пер. с нем. К. Тарновского; «Горе-злосчастье» др. 5 д. В. Александрова; «Господин де-Пурсоньяк» ком. 3 д. Мольера, пер. Н. И. Музиль; «Дочь ростовщика» др. 4 д. 7 карт. И. В. Шпажинского; «Звезда падучая» ком. 1 д. Г. Д.; «Король Ричард III» др. 5 д. Шекспира, пер. Дружинина; «Лакомый кусочек» ком. 3 д. В. Александрова; «Маиорша» др. 5 д. И. В. Шпажинского; «Маменькин сынок» (Bébé) ком. 3 д. пер. П. Каратыгина; «Маруся» др. этюд 1 д. сюж. заимств.; «Между огней» шут. 2 д. Н. Воскресенского; «На волоске» ор. ком. 3 д. кн. Н. Урусова; «Очаровательный сон» ком. 3 д. Л. Антропова; «Повадился кувшин по воду ходить» ком. 4 карт. «Поворот от ворот» фарс 2 д. с пением; «Посадник» др. 4 д. 5 карт. графа А. Толстого; «Самозванцы» ком. 3 д. Н. Куликова и А. Шталя; «Смесь языков французского с чухонским» вод. 1 д.; «Студент и гризетка» вод. 1 д. с франц. муз. Богуслова; «Супруги в западне» ком. 3 д. с франц. П. Каратыгина; «Тучки» ком. 3 д. пер. с франц. К. Тарновского; «Фауст и Маргарита 5 д. (по Гете) пер. Н. Б.; «Хорошенькая жена» ком. 2 д. с франц. кн. С. Урусова.

1879 г.

«В доле с бесом» ком. опера 3 д. в стихах и прозе, С. Скриба, муз. Обера, пер. с франц. Г. Лишина; «Виновные, но не судимые» др. 5 д. Бертольди (И. Н. Ге); «Дикарка» ком. 4 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева; «Дитя тайны» вод. 1 д. пер. Н. Сабурова; «Добрый барин» шут. 1 д. А. Н. Островского, сюж. заимст.; «Еж по виду не пригож, да нрав его хорош» шут. 1 д. Бертольди, сюж. заимст. «Жизнь пережить не поле перейти» др. 5 д. 6 карт. Окт. Фелье, пер. С. Райского; «Кандидат в городские головы» ком. 3 д. сюж. з; «Когда-то было в старину» др. 4 д. пер. О. Новицкого; «На пороге к делу» дерев. сц. 3 д. Н. Соловьева; «Разведемся!» сц. 1 д. А. Трофимова; «Смерть Мессалины» тр. 5 д. Д. Аверкьева; «Так на свете все превратно» ком. 3 д. В. Александрова; «Уриель Акоста» тр. 5 д. Гуцкова, пер. П. Вейнберга.

1880 г.

«Блажь» ком. 4 д. А. Н. Островского и П. М. Невежина; «Борис Годунов» тр. 5 д. 14 карт. с пролог. А. С. Пушкина; «Ванька-ключник» др. эскиз 4 д. Антропова; «В забытой усадьбе» др. 5 д.

И. В. Шпажинского; «Виновна, но заслуживает снисхождения» ком. 2 д. М. Карпеева; «Винт» шут. 1 д. с. з.; «В камере судьи» сц. пер. К. Шкарина; «Второй брак» др. 4 д. И. Н. Ге; «Господа избиратели» ком. 5 д. А. И. Пальма; «Дело Плеянова» др. 4 д. В. Александрова; «Доктор новой школы» ком. 2 д. пер. с франц. кн. Н. Урусова; «Жизнь или смерть» ком. 1 д. Скриба, пер. с франц.; «Невольницы» ком. 4 д. А. Н. Островского; «Огорчение вместо обручения» карт. Петерб. жизни 1 д. А. Трофимова; «Одним грехом более» др. 4 д. А. Лаврова; «Откликнулось сердечко» др. безделка 1 д.; сюж. заимств.; «Очертя голову» сц. 4 д. А. И. Пальма; «Поздний расцвет» др. 5 д. 6 карт. И. В. Шпажинского; «Под ясным небом Италии» оперет. фарс 2 д. Манина, муз. Нислянского; «Постоялый двор» сц. из нар. быта И. Ф. Горбунова; «Сама себя раба бьет, коли не чисто жнет» ком.-шут. 1 д.; И. З.; «Самозванец Лубе» ист. др. 4 д. с пролог. И. В. Самарина; «Светит да не греет» др. 5 д. А. Н. Островского и Н. А. Соловьева; «Успех» ком. 4 д. В. В.; «Фофан» ком. 3 д. И. В. Шпажинского; «Шалость» (из альбома путешественника по Италии) ком. 3 д. В. Александрова.

1881 г.

«Арахнея» (где паук, там и мухи) ком. 5 д. Вильде; «Блудливы как кошки, трусливы как зайцы» шут. 3 д. Дюрсо, Шиво и Эрни, пер. с франц. М. Садовского; «Богдан Хмельницкий» ист. др. 5 д. 11 карт. в стихах Н. Маклакова; «Вакантное место» ком. 4 д. 5 карт. А. Потехина; «В крови горит огонь желаний» ком. 2 д. с купл. пер. К. Нарского; «Город упраздняется» ком. 4 д. В. Александрова и К. Случевского; «Домовой шалит» ком. 2 д. В. Александрова; «Жена на прокат» вод. 1 д. сюж. заимств.; «Искорка» ком. 1 д. Пальерона пер. А Плещеева; «Корсиканка» др. 4 д. в стихах Л. Гуальтьери, пер. М. Садовского; «Листья шелестят» др. 5 д. кн. А. И. Сумбатова; «Майская ночь или Утопленница» ком. 3 д. (по Н. В. Гоголю); «Меньшая братия» сц. 2 д. пер. С. Милова; «Месяц в деревне» ком. 5 д. И. С. Тургенева; «На законном основании» ком. 3 д. К. Тарновского; «Охота смертная, да участь горькая» ком. 1 д. с франц.; «Перелетные птицы» ком. 2 д. с пением М. Лентовского; «Помешанная» др. сцены 5 д. Павлова (сюж. заимств.); «Правые и виноватые» сц. 4 д. 5 карт. А. Трофимова; «Прославились!» ком. 4 д. Н. Я. Соловьева; «Ромео и Джульетта» др. 5 д. В. Шекспира, пер. Н. Грекова; «Таланты и поклонники» ком. 4 д. А. Н. Островского.

Примечание: с 1-го марта по 2-е сентября театры были закрыты.

1882 г.

«Где любовь — там и напасть» др. 5 д. И. В. Шпажинского; «Единственная» ком. 2 д. А. Дмитриева, сюж. заимств.; «Золотое сердце» ком. 5 д. В. Назарьева; «Красавец-мужчина» ком. 4 д. А. Н. Островского; «Наши Американцы» ком. 4 д. 5 карт. Вл. Ив. Немировича-Данченко; «Отжитое время» др. 5 д. 6 карт. А. В. Сухово-Кобылина; «Поветрие» шут. 1 д. Ф. Бурдина и Н. Павлова; «Преступница» др. 5 д. Вильде; «Путеводная звезда» др. этюд 5 д. Холмина (Вл. Александров); «Старое по новому» ком. 4 д. П. Невежина; «Шиповник» сц. 3 д. Вл. Иванова (псевдоним).

1883 г.

«Бабье дело» шут. 1 д. 2 карт. А. Канаева; «Если женщина решила, то поставит на своем» ком. 1 д. И. Булацеля; «Козочка» др. этюд 1 д.; «Ликвидация» ком. 1 д. Пальерона пер. Э. Матерна; «Ликвидация» ком. 4 д. Н. Я. Соловьева; «Любочка» шут. 1 д. А. Плещеева, пер. с франц.; «Медея» др. 4 д. 5 карт. А. Суворина и В. Буренина; «Медовый месяц» др. 5 д. Н. Я. Соловьева; «Наши пятницы» ком. 3 д. А. Б.; «Надя Муранова» (Не ко двору) ком. 5 д. В. Александрова; «Около денег» др. 5 д. В. Александрова (по А. Потехину); «По гнездышку и птичка» ком. 1 д. И. Булацеля; «Пчела и трутни» карт. будничн. жизни 3 д. А. Трофимова; «Сердечная каинтель» ком. 1 д. М. Карпеева; «Современный люд» пьеса 5 д. 6 карт. А. Алексеева (Бренко); «Старые счеты» ком. 5 д. П. Боборыкина; «Счастливый брак» ком. 4 д. М. Владыкина; «Школа гостеприимства» шут. 2 д. А. Канаева.

Возобновлено: «Гроза» др. 5 д. А. Н. Островского (новые декорации худ. Гельцера); «Севильский цирюльник» ком. 4 д. Бомарше, новый перевод. М. П. Садовского.

1884 г.

«Без вины виноватые» ком. 4 д. А. Н. Островского; «Братья Раццау» ком. 4 д. Э. Шатрмана, пер. В. Крылова; «В пансионе» ком. 2 д. А. Привольского; «В родственных объятиях» семейная быль 4 д. В. Лихачева; «Доктор Мошков» пьеса 4 д. П. Боборыкина; «Мечтатели» ком. 4 д. Н. Павлова; «Муж знаменитости» ком. 4 д. кн. А. И. Сумбатова; «На всероссийскую выставку» ком. 3 д. И-ского и К-ва; «Надо разводиться» ком. 3 д. В. Александрова (по В. Сарду); «На зыбкой почве» ком. 4 д. П. Невежина; «Орлеанская дева» тр. 5 д. 9 карт. Шиллера, пер. В. Жуковского; «От искры загорелось» ком. 3 д. Г. Ш.; «По ложным следам» ком. 4 д. пер. Матерна; «По привычке» ком. 1 д. А. Н.; «Призраки счастья» ком. 4 д. В. Александрова; «Супружеское счастье» ком.-фарс 3 д. Северина; «Темный бор» др. 4 д. В. И. Немировича-Данченко; «Чародейка» (Нижегородское предание) тр. 5 д. И. В. Шпажинского.

1885 г.

«Баловень» ком. 3 д. В. Александрова; «Волк» ком. 4 д. А. Ф. Федотова; «В поместьи госпожи Поводаевой» ком. 4 д. Вильде; «Два таланта» др. 5 д. О. Шапир; «Друзья детства» др. 5 д. П. М. Невежина; «Душа-потемки» житейск. сцены, 3 д. М. Садовского; «Комитет попечения» ком. 3 д. О. Королева; «Мессалина» др. 4 д. 5 карт. (по М. Косса). В. Буренина; «Не от мира сего» семейные сц. 3 д. А. Н. Островского; «Ночь после бала» ком. 1 д. с франц. Н. Максимова; «Побежденный Рим» тр. 5 д. А. Пароди, пер. А. Федотова; «Простая история» др. этюд 5 д. 6 карт. И. В. Шпажинского; «Птенчик упорхнул» ком. 1 д. В. Д. К.; «Рубль» ком. 4 д. А. Федотова; «Случай выручил» сц. 3 д. Н. Я. Соловьева; «Через край» ком. 3 д. В. Тихонова.

1886 г.

«Арказановы» ком. 5 д. кн. А. И. Сумбатова, «Воевода (Сон на Волге)» сц. 5 д. А. Н. Островского; «Горящие письма» ком. 1 д. П. П. Гнедича; «Друзья детства» др. 5 д. Невежина; «Жена Сократа» ком. 1 д. де Бонвиля, пер. А. Мысовской; «Звезда Севильи» тр. 5 д. Лопе де Вега, пер. С. Юрьева; «Клеймо» др. 4 д. П. Боборыкина; «Мария Стюарт» тр. 5 д. Ф. Шиллера, пер. А. Шишкова; «Ночь на даче» ком. шут. 2 д. А. Шталя; «Ревизор» ком. 5 д. Н. В. Гоголя; «Самородок» ком. 4 д. И. Н. Ге и И. А. Салова; «Сам себе враг» др. 5 д. 6 карт. И. В. Шпажинского; «Семья» ком. 4 д. 5 карт. В. Александрова.

1887 г.

«В деревне» др. 5 д. А. Федорова; «Вторая молодость» др. 4 д. П. Невежина; «Из нынешних» ком. 2 д. пер. с франц. А. Плещеева; «Из суеты житейской» ком. 4 д. Н. Вильде; «Княгиня Куракина» др. 5 д. И. В. Шпажинского; «Козырь» ком. 4 д. В. Тихонова; «Медведь сосватал» ком. 1 д. В. Александрова; «На военном положении» шут. 1 д. А. Трофимова; «Соловушка» сц. из жизни глухого города 3 д. И. В. Шпажинского; «С той стороны» сц. диалог 1 д. Г. Д.; «С бою» ком. 4 д. П. Боборыкина; «Секретное предписание» карт. лагерной жизни 1 д. В. Крылова; «Счастливец» ком. 4 д. В. Немировича-Данченко.

Возобновлено: «Зимняя сказка» ком. 5 д. 11 карт. В. Шекспира, новый перевод А. Соколовского.

1888 г.

«Бедовая вдовушка» ком.-шут. 1 д. И. Зазулина; «В плену» ком. 3 д. Н. Осипова, сюж. заимств. «В старые годы» др. 5 д. И. В. Шпажинского; «В Шильонском замке» тр. 5 д. А. Федотова; «Дочь короля Рене» лирич. др. 1 д. Андерсона, пер. В. Зотова; «Друг Фриц» ком. 3 д. Эркмана Шатриона; «Искупление» др. 4 д. Влад. Александрова; «Карьера» ком. 4 д. Е. Королева; «Последняя воля» ком. 4 д. В. И. Немировича-Данченко; «Правительница Софья» истор. др. 5 д. 9 карт. В. Крылова и П. Полевого; «Случайно случившийся случай» фарс 1 д. Г. Грессера; «Хрущевские помещики» ком. 4 д. А. Федотова; «Цепи» др. 4 д. кн. А. И. Сумбатова; «Чрезвычайное происшествие» сц. 2 д. Н. Соловьева; «Эгмонт» тр. 5 д. В. Гете, пер. В. Крылова и П. Вейнберга, муз. Бетховена.

Возобновлено: «Отелло» тр. 5 д. В. Шекспира, новый пер. П. Вейнберга и новые декорации Вальца и Гельцера.

1889 г.

«Благотворительные дамы» сц. 4 д. (по Ларонжу) Д. Мансфельда; «Божья коровка» ком. 4 д. П. Боборыкина; «Виктор Павлович Пичужкин» сц. 4 д. А. Федотова; «Водоворот» др. 5 д. И. В. Шпажинского; «В селе Знаменском» пьеса из народной жизни 4 д. Влад. Александрова; «Гернани» др. 5 д. В. Гюго, пер. Татищева; «Господа защитники» сц. 2 д. В. Крылова; «За наследство» др. 3 д. Л. Кано-и-Мазас, пер. для русск. сцены Е. Астальцевой; «Ловушка» ком. 1 д. Н. Осипова; «Не надо» др. этюд 1 д. Д. Гарина; «Перепутала» сц. 1 д. Н. Северина; «Под властью сердца» др. 4 д. 5 карт. И. Ладыженского; «По новой методе» ком. 1 д.; «Разлад» др. 4 д. В. Александрова; «Русский и немец» шут. 2 д. А. Трофимова; «Татьяна Репина» ком. 4 д. А. С. Суворина; «Теофано» тр. 4 д. Д. Аверкьева; «Час с неделю» ком.-шут. 1 д. М. Милорадовича; «Шпионы» ком. 1 д. И. В. Шпажинского; «Макбет» тр. 5 д. В. Шекспира,

Сезон 1890—1891 г.

«Вольная волюшка» др. 5 д. И. В. Шпажинского; «В следующий раз» сц.-монолог 1 д. пер. Ф. Куманина; «Девичий переполох» ком. 4 д. В. А. Крылова; «Дети отцов своих» ком. 4 д. А. Федотова; «Женя» этюд 1 д. П. П. Гнедича; «Новое дело» ком. 4 д. В. И. Немировича-Данченко; «Озимь» др. 4 д. А. Лугового; «Пария» др. 1 д. М, Бэра, пер. Н. Арбенина; «под гнетом утраты» др.-этюд 1 д. Г. Д.; «По кровавым следам» фарс 1 д. Г. Гессера; «Предложение» шут. 1 д. А. И. Чехова; «Приданое принимают» ком. 1 д. М. Ларионова; «Ранняя осень» др. 4 д. Е П. Карпова; «Рюи Блаз» др. 5 д. В. Гюго, пер. Д. Минаева; «Севильский обольститель» др. 4 д. А. Бежецкого; «Сестры Саморуковы» др. этюд 3 д.; «Симфония» пьеса 5 д. М. Чайковского; «Смерть Агриппины» др. 5 д. В. Буренина; «Старая сказка» ком. 4 д. П. П. Гнедича; «Трудная доля» др. 5 д. 6 карт. С. Е.; «Утро с сюрпризами» сц. 1 д. С. Нестерова; «Царь Иоанн IV» хрон. 5 д. 10 карт. кн. А. И. Сумбатова.

Сезон 1891—1892 г.

«Аргунин (Отрава жизни)» ком. 5 д. В. Крылова; «Встреча» карт. 1 д. П. П. Гнедича; «В неравной борьбе» др. 4 д. Влад. Александрова; «Душа-человек» ком. 4 д. И. В. Шпажинского; «Женский вопрос» фарс 2 д. Фульда, пер. Арбенина; «Жизнь Илимова» др. 5 карт. В. Лихачева; «Жоржинька» ком.-шут. 2 д. Чека; «Имогена» (Цимбелин) др. 5 д. В. Шекспира, пер. С. Юрьева; «Компаньоны» ком. 4 д. П. Невежина; «Навождение» ком. 3 д. Н. Криницкого и А. Воронежского; Осколки минувшего» ком. 5 д. 6 карт. И. Ге; «Перед камином» ком. 1 д. Н. В. Карелина; «Плоды просвещения» ком. 4 д. Л. Н. Толстого; «Порыв» др. 4 д. Н. О. Ракшанина; «Сафо» тр. 5 д. Ф. Грильпальцера, пер. Арбенина; «Северные богатыри» др. 4 д. Генр. Ибсена, пер. Н. Мировича; «Теща (Serge Panine)» ром. 5 гл. Жоржа Онэ, пер. К, А. Тарновского и Э. Матерна; «Шато-икем» ком. 1 д. Н. Северина; «Шашки» шут. 1 д. Н. Криницкого.

Возобновлено: «Гамлет, принц Датский» тр. 5 д. В. Шекспира, пер. П. П. Гнедича.

Сезон 1892—1893 г.

«Без предрассудков» ком. 4 д. В. Крылова; «В родном углу» ком. 4 д. П. Невежина; «Граф де-Ризоор» (Patrie) др. 5 д. 7 карт. В. Сарду, пер. Арбенина; «Гусь лапчатый» др. 5 д. И. А. Салова; «Жертва» др. 5 д. И. В. Шпажинского; «Жрица искусства» ком. 4 д. Е. П. Карпова; «За право и правду» др. 5 д. П. Полевого; «Изломанные люди» пьеса 4 д. Влад. Александрова; «Ирэн» ком. 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник; «Летняя картинка» карт. 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник; «Мария Шотландская» др. 5 д. 8 карт. Биорнстерна-Биорнсона, пер. П. Ганзена; «Перекати поле» карт. соврем. жизни 4 д. П. П. Гнедича; «У Фон-визина» пьеса 1 д. П. Вейнберга; «Якобиты» др. 5 д. Франсуа Коппе, пер. А. А. Слепцова.

Сезон 1893—1894 г.

«Аррия и Мессалина» тр. 5 д. 6 карт. А. Вильбрандта, пер. П. К. Бронникова; «Брак» ком. 3 д. (Les maris de leurs Filles) ком. Вольфа, пер. П. П. Гнедича; «Венецейский истукан« карт. Московской жизни XVII века, 4 д. П. П. Гнедича; «В детской» карт. 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник; «В такую

ночь» ком. 3 д. М. Н. Бухарина; «Вечность в мгновении» др. этюд 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник. «Жизнь» пьеса 4 д. И. Н. Потапенко; «Из-за мышонка» ком. 1 д. Армана Розо, пер. Л. К. М.; «Кручина» др. 5 д. И. В. Шпажинского; «Накануне золотой свадьбы шут. 1 д. Г. Н. Грессера; «На тот свет» ком.-шут. 1 д. Г. Н. Грессера; «Не надо» др. этюд Д. В. Гарина-Виндинга; «Ночи безумные» др. карт. 3 д. А. В. Деденева; «Первая муха» ком. 3 д. В. Л. Величко; «Предрассудки» ком. 4 д. Мод. И. Чайковского; «Равенский боец» тр. 5 д. Ф. Гальма, пер. В. К — го; «Расплата (Эгоисты)» др. 4 д. Е. П. Гославского; «Сельская честь» сц. 1 д. Дж. Барга, пер. А. А. Веселовской; «Сережа» вод. 1 д. с немецк.; «Сестра Нина» др. 4 д. П. М. Невежина; «Собака садовника» ком. 3 д. Лопе де Вега, пер. Бежецкого; «Спорный вопрос» др. 4 д. Влад. Александрова; «У страха глаза велики» шут. 1 д. Криницкого; «Я играю большую роль» шут. 1 д. Д. В. Гарина-Виндинга.

Возобновлено: «Василиса Мелентьева» др. 5 д. А. Н. Островского и Г. .

Сезон 1894—1895 г.

«Анна Кервиле» ком. 1 д. Э. Легуве, пер. с франц. С. К.; «Бэби» ком. 3 д. Н. Северина; «В разлуке» ком. 4 д. Е. П. Гославского; «Веер» ком. 3 д. Карла Гольдони, пер. Н. М. Спасского; «Душегубы» шут. 1 д. В. В.; «Золото» ком. 4 д. Вл. Ив. Немировича-Данченко; «Лопухи» ком. 4 д. П. П. Гнедича, «Непогрешимый» ком. 5 д. 6 карт. П. М. Невежина; «Общество поощрения скуки» ком. 3 д. пер. В. А. Крылова; «Она жизнь поняла» др. этюд 1 д. Leo Felis (Л. Г.); «Поветрие» ком. шут. 3 д. Н. Н. Вильде; «Рай земной» ком. 5 д. Е. П. Карпова; «Спятельный зять» ком. 4 д. Эм. Ожье и Ж. Сандо, пер. А. Д. Мясоедова; «У своих» ком. 5 д. П. Боборыкина; «Уездный Шекспир» ком. 1 д. И. Я. Гурлянда.

Сезон 1895—1896 г.

«Акростих» пьеса 1 д. Аэнве; «Власть тьмы или коготок увяз, всей птичке пропасть» др. 5 д. 7 карт. Л. Н. Толстого; «Газета напутала» шут. 1 д. И. М. Булацеля; «Гувернантка» ком. шут. 1 д. Н. И. Тимковского; «Два лагеря» ком. 4 д. Н. И. Тимковского; «Дворянское гнездо» др. 4 д. 5 карт. пер. П. И. Вейнберга; «Кубок» тр. 2 д. 4 карт. Тенисона, пер. Н. Мировича; «Лолотта» ком. 1 д. Мельяка и Галеви, пер. Т. К.; «Месть амура» лирич. сказка 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник; «Мираж» ком. 5 д. А. Вербицкой; «Не война и не мир» ком. шут. 3 д. С. Т.; «Он в отставке» сц. 1 д. А. С. Суворина; «Три должности» сц. 1 д. П. М. Невежина; «Родина (Heimat)» др. 4 д. Г. Зудермана, пер. Ф. А. Куманина; «Старый закал» др. 5 д. кн. А. И. Сумбатова; «Темная сила» др. 5 д. И. В. Шпажинского; «Честь» ком. 4 д. Г. Зудермана, пер. В. Крылова.

Возобновлено: «Король Лир» тр. 5 д. 12 карт. В. Шекспира, пер. А. В. Дружинина.

Сезон 1896—1897 г.

«Волшебные звуки» этюд 1 д. А. Г. Генца; «Выше судьбы» др. 4 д. П. М. Невежина; «В новой семье» др. 4 д. Вл. Александрова; «Бесчестные» др. 3 д. Джероламо Роветта, пер. А. Н. Веселовской; «В северной глуши» др. 4 д. 5 карт. Л. Г. Жданова; «Гастролерша» шут. 1 д. И. Л. Щеглова; «Господа театралы» ком. 1 д. И. Л. Щеглова; «Грех попутал» др. 5 д. И. В. Шпажинского; «Кому весело живется» ком. 3 д. В. А. Крылова; «Кремонский скрипач» ком. 1 д. Ф. Коппе, пер. А. М. Невского; «Кумир» ком. 4 д. Н. А. Борисова; «Любовь поэта» ком. 2 д. А. Корнелиуса, пер. Е. Н. Клетновой; «Наездница» вод. 1 д. Э. Поля, пер. Л. Ленской; «Не пойман—не вор» послов. 1 д. А. С. Суворина; «Подорожник» ком. 4 д. Е. П. Рославского; «По разным дорогам» ком. 5 д. Аэнве; «Призраки горя» сц. 1. д. В. И. Мятлева; «Приличия» ком. шут. 1 д. В. В. Билибина; «Приступом» сц. 2 д. И. В. Шпажинского; «Развод» ком. шут. 1 д. Н. Н. Вильде; «Своя рука—владыка» др. 4 д. П Боборыкина; «Угасшая искра» др. сц. 1 д. О. Н. Чюминой; «Цепа жизни» др. 4 д. Вл. Ив. Немировича-Данченко.

Возобновлено: «Лекарь по неволе» ком. 3 д. Мольера, пер. В. И. Родиславского; «Жорж Данден или Муж-же и виноват» ком. 3 д. Мольера, пер. И. А. Мещерского; «Король Ричард III» др. 5 д. В. Шекспира, пер. А. В. Дружинина.

Сезон 1897—1898 г.

«Борцы» ком. 4 д. 5 карт. Мод. И. Чайковского; «Вава» ком. 4 д. С. Кетлер; «Воробышек» ком. 1 д. К. С. Баранцевича; «Джентльмэн» ком. 5 д. кн. А. И. Сумбатова; «За обедом» шут. 1 д. Н. И. Тимковского; «Защитник» др. 4 д. 5 карт. Н. Тимковского; «И в руках было, да сплыло» ком. 3 д. И. А. Купчинского; «Кто любит мир — кто любит ссору» ком. 1 д. Э. Пальерона, пер. А. М. Невского; «На закате дней (L'age difficile)» ком. 3 д. Ж. Леметра, пер. Я. Сахара; «Неверная» ком. 3 д. Роберта Бракко, пер. В. К. Мюле; «Ночной пикник» сц. 1 д. Л. Г. Жданова; «Отверженный» др. 3 д. 7 карт. О. К. Нотовича; «Пашенька» пьеса 4 д. 5 карт. П. Л. Персияниновой; «Питомка» пьеса 5 д. И. В. Шпажинского; «Полоцкое разоренье» др. сц. 4 д. А. В. Амфитеатрова; «Путем слова» ком. 5 д. С. М. Воскресенской; «Разрушенный дом» др. очерк 2 д. В. А. Крылова; «Семейство Волгиных» пьеса 5 д. А. А. Вербицкой.

Возобновлено: «Где мой зять? Дайте мне моего зятя!» ком. 3 д. Ф. М. Урусова; «Горячее сердце» ком. 5 д. А. Н. Островского; «Бесприданница» др. 5 д. А. Н. Островского; «На бойком месте» ком. 3 д. А. Н. Островского; «Бедность не порок» ком. 3 д. А. Н. Островского; «Комик XVII ст.» ком. 3 д. А. Н. Островского; «Причудницы» ком. 1 д. Мольера, пер. С. С. Путята; «Счастливый день» сц. 3 д. Н. Я. Соловьева.

Сезон 1898—1899 г.

«Волшебная сказка» пьеса 4 д. И. Н. Потапенко; «Вьюга» ком. 1 д. Н. Вильде; «Две судьбы» пьеса 5 д. 6 карт. И. В. Шпажинского; «Ложь» ком. 4 д. Е. Зеланд; (Дубельт); «Медведь» шут. 1 д. Ант. Чехова; «Мирская вдова» др. 4 д. Е. П. Карпова; «Муравейник» ком. 4 д. Смирновой; «На премию» ком. 1 д.; «Ноктюрн» др. эскиз О. А. Нотовича; «Осенний вечер в деревне» вод. 1 д. Н. Куликова; «Прохожий» ком. 1 д. Ф. Коппе, пер. А. Федотова; «Разгром» (в 12-м году) 4 д. П. П. Гнедича; «Счастье в уголке» ком. 3 д. Герм. Зудермана, пер. Ленской; «Треволнения» шут. 1 д. В. В. Билибина; «Усмирение строптивой» ком. 5 д. 10 карт. В. Шекспира, пер. П. П. Гнедича; «Фромон младший и Рислер старший» пьеса 5 д. Альфонса Доде и А. Бело, пер. Э. Э. Матерна; «Царь Борис» тр. 5 д. 13 карт. гр. А. К. Толстого; «Ядро» ком. 5 д. М. Нордау, пор. Л. Фрауенфельдер.

Сезон 1899—1900 г.

«Вечер в Сорренто» сц. И. С. Тургенева; «Вильгельм Геншель» др. 5 д. Гауптмана, пер. Н. Ф. Арбенина; «В приюте муз. и граций» ком. 3 д. А. В. Стерн; «Завещание» ком. 4 д. П. П. Гнедича; «Закат» очерки 4 д. кн. А. И. Сумбатова; «Идиот» др. 5 д. В. Крылова и С. Сутугина; «Кин» ком. 5 д. 6 карт. А. Дюма, пер. Вейнберга; «Награда» ком. 1 д. Н. И. Тимковского; «Неудачный день» ком. 1 д. Т. Барриера, пер. Э. Э. Матерна; «Отелло» тр. 5 д. В. Шекспира, пер. П. И. Вейнберга.

Возобновлено: «Эгмонт» тр. 5 д. 11 карт. В. Гете; «Макбет» тр. 5 д. В. Шекспира, пер. С. А. Юрьева; «Таланты и поклонники» ком. 4 д. А. Н. Островского; «Завтрак у Предводителя» ком. 1 д. И. С. Тургенева; «Старые счеты» ком. 5 д. П. Боборыкина; «Свадьба Кречинского: ком. 3 д. Сухово-Кобылина; «Провинциалка» ком. 1 д. И. С. Тургенева; «Не от мира сего» сц. 3 д. А. Н. Островского; «Месяц в деревне» ком. 5 д. И. С. Тургенева; «Отелло» тр. 5 д. В. Шекспира, пер. П. И. Вейнберга; «Семья преступника» (La mort civile) др. 5 д. Джакометти, пер. А. Н. Островского.

Сезон 1900—1901 г.

«Бурелом» пьеса 5 д. А. М. Федорова; «Бурное утро» ком. 1 д. с франц. В. М. Ш...ской; «Ингомар (Сын лесов)» др. поэма 5 д. Ф. Гальма, пер. Е. В. Кашперовой; «Накипь» ком. 4 д. П. Д. Боборыкина; «Опавшие листья» ком. 4 д. Дж. Джакозо, пер. Е. В. Кашперовой; «Турухтанская область» шут. 1 д. Н. Вильде.

Возобновлено: «Ромео и Джульетта» тр. 5 д. В. Шекспира, пер. Грекова; «Отжитое время» др. 5 д. А. В. Сухово-Кобылина; «Выгодное предприятие» ком. 4 д. А. Потехина; «Шутники» ком. 4 д. А. Н. Островского.

Сезон 1901—1902 г.

«Благотворительница» сц. 1 д. Н. А. Персияниновой; «В ответе» пьеса 4 д. П. Боборыкина; «Заместительницы» пьеса 3 д. Брие, пер. А. М. Невского; «Ирининская община» ком. 4 д. кн. А. И. Сумбатова; «Кориолан» тр. 5 д. 11 карт. В. Шекспира; пер. А. В. Дружинина; «Нефтяной фонтан» ком. 5 д. В. Л. Величко и М. Г. Маро; «Один из честных» ком. 1 д. Р. Бракко, пер. Н. Д. Михаловской; «Погоня за наслаждением» др. 5 д. Е. А. Бутти, пер. Б. В. Корсова.

Сезон 1902—1903 г.

«Вопрос» ком. 4 д. 5 карт. А. С. Суворина; «Да здравствует жизнь» др. 5 д. Г. Зудермана, пер. Заблоцкой; «Женская логика» (Мисс Гоббс) ком. 4 д. Джерома К. Джерома, пер. Н. Жаринцевой; «Король Генрих III» др. хрон. 5 д. 10 карт. В. Шекспира, пер. П. И. Вейнберга; «Сильные и слабые» ком. 4 д. Н. И. Тимковского; «Школа злословия» ком. 5 д. 11 карт. пер. А. Погожевой.

Возобновлено: «Не в свои сани не садись» ком. 4 д. А. Н. Островского.

Сезон 1903—1904 г.

«Высшая школа» пьеса 4 д. И. Н. Потапенко; «Дело жизни» сц. 5 д. Н. И. Тимковского; «Измена» др. легенда 5 д. кн. А. И. Сумбатова; «Новый скит» пьеса 4 д. П. П. Гнедича; «Победа» сц. 5 карт. В. О. Трахтенберга; «Сен-Марс» тр. 5 д. 11 карт. П. И. Капниста; «Сын Жибуайё» ком. 5 д. Эм. Ожье, пер. Корсова.

Возобновлено: «Не было ни гроша, да вдруг алтын» ком. 4 д. А. Н. Островского.

«Бесприданница» др. 4 д. А. Н. Островского.

Сезон 1904—1905 г.

«Первая ласточка» др. 4 д. Викт. Рышкова; «Красная мантия» (Robe rouge) пьеса Брие, пер. А. Федотова; «Одинокой тропой» др. 5 д. А. Шнитцлера, пер. А. Тази и П. Звездича; «Упразднители» ком. 4 д. П. Боборыкина; «Джон Габриэль Боркман» др. 4 д. Генриха Ибсена, пер. А. и П. Ганзена; «Рабы» пьеса Платона; «Ольгин день» ком. 3 д. А. Бежецкого; «Поросль» пьеса 5 д. Р. М. Хин.

Сезон 1905—1906 г.

«Авдотьина жизнь» др. 4 д. С. А. Найденова; «Мастер» ком. 3 д. Германа Бара, пер. А. Заблоцкой; «Буря» др. 4 д. 8 карт. В. Шекспира, пер. Н. Сатина; «Невод» ком, 5 д. кн. А. И. Сумбатова; «Молодежь» ком. 4 д. М. Дрейера, пер. В. О. Шмидт.

Возобновлено: «На всякого мудреца довольно простоты» ком. 5 д. А. Н. Островского.

Сезон 1906—1907 г.

«Борьба за престол» др. 5 д. 8 карт. Генриха Ибсена, пер. А. и П. Ганзен; «Вечерняя заря» др. 4 д. Бейерлейна, пер. О. А. Правдина; «Зима» пьеса П. П. Гнедича; «Звезда» (Der Star), пьеса 4 д. Г. Бара, пер. П. Немвродова; «Над жизнью» пьеса 4 д. Н. Шкляра; «Железка» сц. 1 д. Н. Я. Персияниновой.

Возобновлено: «Горячее сердце» ком. 5 д. А. Н. Островского.

Сезон 1907—1908 г.

«Хозяйка в доме» ком. 4 д. Артура Пинеро, пер. с англ. З. Венгеровой и В. Бинштока; «Коринфское чудо» тр. 4 д. А. И. Косоротова; «Дельцы» др. 4 д. 6 карт. И. Колышко; «Просители» провинц. сц. М. С. Щедрина; «На покое» сц. 3 д. А. И. Куприна и А. И. Свирского.

Возобновлено: «Много шума из ничего» ком. 5 д. и 17 карт. В. Шекспира, пер. А. Кронсберга; «Доходное место» ком. 5 д. А. Н. Островского; «Джентльмэн» ком. 5 д. кн. А. И. Сумбатова; «Отелло—венецианский мавр» тр. 5 д. В. Шекспира, пер. П. И. Вейнберга; «Без вины виноватые» ком. 4 д. А. Н. Островского.

Сезон 1908—1909 г.

«Белая ворона» ком. 5 д. Е. Чирикова; «Вожди» 5 эпизод. из жизни, кн. А. И. Сумбатова; «В борьбе за мужчину» театролог. Клары Фибиг, пер. Е. фон-Минквиц; «Казенная квартира» ком. 4 д. Викт. Ал. Рышкова; «Сестры из Бишофсберга» пьеса 5 д. Г. Гауптмана; «Сполохи (Жизнь достанет)» пьеса 4 д. Вл. Тиханова; «Франческа да Римини» тр. 5 д. Габр. д'Аннунцио, пер. Вал. Брюсова и Вяч. Иванова; «Холопы» 5 карт. семейной хроники, П. П. Гнедича.

Сезон 1909—1910 г.

«Безумный день или Женитьба Фигаро» ком. 5 д. Бомарше, пер. П. и Х.; «Болотные огни» пьеса 4 д. П. П. Гнедича; «Идеальный муж» пьеса 4 д. Оскара Уайльда, пер. М. Ликиардопуло; «Литература» ком. 1 д. Шницлера; «Очаг» ком. 3 д. Октава Мирбо, пер. З. Венгеровой и В. Бинштока; «Путаница или 1840 г.» шут. 1 д. с прол. Ю. Беляева; «Старый обряд» др. 4 д. А. Н. Будищева; «Царь природы» ком. 4. д. Евг. Чирикова; «Цезарь и Клеопатра» истор. ком. 5 д. 8 карт. Бернара Шоу, пер. Н. Эфроса.

Возобновлено: «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» др. хроника 2 ч. А. Н. Островского.

Сезон 1910—1911 г.

«Amor — omnia (Любовь все)» пьеса 3 д. 5 карт. Седерберга, пер. А. и П. Ганзен; «Жулик» пьеса 5 д. И. Н. Потапенко; «Каштелянский мед» ком. 5 д. Иосифа Крашевского, пер. В. Б.; «Когда цветет молодое вино» ком. 3 д. Бьернстерне-Бьернсона, пер. А. и П. Ганзен; «Кукольный дом» др. 3 д. Генриха Ибсена, пер. А. и П. Ганзен; «Перед зарею» картинка старых дней 4 д. П. П. Гнедича; «Поле брани» пьеса 4 д. И. И. Колышко; «Светлая личность» ком. из современной жизни 4 д. Е. П. Карпова.

Возобновлено: «Грех да беда на кого не живет» др. 4 д. 7 карт. А. Н. Островского.

Сезон 1911—1912 г.

«Бесчестные» пьеса 4 д. Феликса Филиппи, пер. Заблоцкой; «Большие и маленькие» ком. 4 д. 5 карт. Н. Л. Персияниновой; «Герцогиня Падуанская» др. 5 д. Оскара Уайльда, пер. В. Брюсова; «Грань» пьеса 5 д. Н. И. Тимковского; «Израиль» пьеса 3 д. Анри Бернштейн пер. Н. П. Карелиной; «Накануне» возможный случай 1 д. А. А. Плещеева; «На полпути» пьеса 4 д. А. Пинеро, пер. Б. Лебедева; «Наследники» пьеса 4 д. Р. М. Хин; «Пир жизни» др. 4 д. Ст. Пшибышевского, пер. К. Б.; «Прохожие» ком. 4 д. Викт. Алекс. Рышкова; «Убеждения Г-жи Обрэ» ком. 4 д. А. Дюма, пер. О. Д. К.

Сезон 1912—1913 г.

«Ассамблея» ком. 4 д. 5 карт. П. П. Гнедича; «Дама из Торжка» ком. 4 д. Юрия Беляева; «Двенадцатый год» истор. хроника 11 карт. А. Бахметьева; «Дебют Венеры» ком. 4 д. Э. Гойэра, пер. А. и П. Ганзен; «1613 год — избрание на царство царя Михаила Федоровича Романова» сказание в лицах, 3 карт. Н. А. Чаева; «История одного брака» пьеса 4 д. Влад. Александрова; «Как вам будет угодно» ком. 5 д. 11 карт. В. Шекспира, пер. П. И. Вейнберга; «Козьма Захарьич Минин-Сухорук (1611)» др. хроника, 1-я сцена 2-го дня, А. Н. Островскаго; «Обширная страна» трагиком. 5 д. Артура Шницлера, пер. Е. Лениной; «Профессор Сторицын (Нетленное)» др. 4 д. Леонида Андреева; «Роман тети Ани» пьеса 4 д. А. С. Найденова.

Возобновлено: «Мария Стюарт» тр. 5 д. 6 карт. Ф. Шиллера, пер. А. Шишкова; «Мнимый больной» ком. 3 д. Мольера. пер. П. И. Вейнберга; «Побежденный Рим» тр. 5 д. А. Пароди, пер. А. Ф. Федотова.

Сезон 1913—1914 г.

«Во имя старой морали» др. этюд 1 д. И. М. Булацеля; «Две правды» пьеса 3 д. В. О. Шмидт; «Завоеватели», «Каменный остров» и «Неприятель» трил. цикла эпохи 1812 г. Сав. Мамонтова; «Змейка» ком. 4 д. Викт. Алекс. Рышкова; «Насильники (Лентяй)» пьеса 5 д. А. Н. Толстого; «Огненное кольцо» др. 4 д. С. А. Полякова; «Порыв» пьеса 3 д. Кистмекера, пер. С. В. Лысцовой; «Принцесса Сильвия» ком. 4 д. фон-Арним, пер. Б. Ф. Лебедева; «Проигранная ставка» др. 4 д. А. М. Лопатина; «Соучастники» др. 2 д. П. Д. Боборыкина; «Торговый дом» ком. 4 д. И. Д. Сургучева; «Тень» пьеса 4 д. Н. И. Тимковского.

Возобновлено: «Правда хорошо, а счастье лучше» ком. 4 д. А. Н. Островского; «Один из честных» ком. 1 д. Роберта Бракко, пер. Н. И. Дер-Манук; «Макбет» тр. 5 д. В. Шекспира; «Василиса Мелентьева» др. 5 д. А. Н. Островского и Г***.

Сезон 1914—1915 г.

«Ветеран и новобранец» ком, 1 д. А. Писемского; «Добродетель и добродетель» ком. 4 д. Альфреда Сутро, пер. А. и П. Ганзен; «Дом» тр.-ком. 4 д. В. Г. Тардова; «В царстве скуки (Le monde ou l'on s'ennuie)» ком. 3 д. пер. А. Дмитриева и Н. Кичеева; «Красная звезда» пьеса 4 д. И. Я. Павловской; «Первые шаги» ком. 4 д. Викт. Ал. Рышкова; «Светочи (Les Flambaux)» др. 3 д. Анри Батайля, пер. Э. Э. Матерна и В. Л. Бинштока; «Сестры Кедровы» пьеса 4 д. Н. А. Григорьева-Истомина; «Треугольник» пьеса 1 д. Альфреда Сутро, пер. А. и П. Ганзен.

Возобновлено: «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» ком. 2 д. А. Н. Островского; «Зачем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)» ком. 3 д. А. Н. Островского; «Старый закал» др. 5 д. кн. А. И. Сумбатова; «Граф де Ризоор (Patrie)» др. 5 д.; «Старый друг — лучше новых двух» ком. 3 д. А. Н. Островского; «Трудовой хлеб» ком. 4 д. А. Н. Островского.

Сезон 1915—1916 г.

«Беглянка» ком. 5 д. П. Боборыкина; «Стакан воды» ком. 5 д. Скриба; «Работница» др.; «Розалинда» ком. 1 д. Д. Барри, пер. Федоровича; «Шарманка сатаны» Н. Тэффи.

Возобновлено: «На бойком месте» ком. 3 д. А. Н. Островского; «Самоуправцы» тр. 5 д. А. Писемского; «Чародейка» тр. 5 д. И. В. Шпажинского.

Сезон 1916—1917 гг.

«Благодать» пьеса 4 д. А. Урванцова; «Гедда Габлер» др. 4 д. Г. Ибсена; «Ракета» пьеса 4 д. А. Толстого; «Романтики» пьеса 4 д. Д. Мережковского. «Светлый путь» пьеса 4 д. Разумовского; «Семья Пучковых и собака» Н. А. Григорьева-Истомина.

Возобновлено: «Волки и овцы» ком. 5 д. А. Н. Островского.

Сезон 1917—1918 гг.

«Декабрист» др. 4 д. П. П. Гнедича; «Саломея» пьеса Оскара Уайльда. «Флорентинская трагедия».

Возобновлено: «Бешеные деньги» ком. 5 д. А. Н. Островского; «Завтрак у предводителя» ком. 1 д. И. Тургенева; «Шутники» ком. 4 д. А. Н. Островского.

Сезон 1918—1919 гг.

«Посадник» др. 5 к. А. Толстого; «Старик» пьеса М. Горького; «Электра» тр. Софокла, пер. Гофмансталя.

Возобновлено: «Проделки Скапена» ком. Мольера; «Скупой» ком. Мольера «Собака садовника» Лопе де Вега.

Сезон 1919—1920 гг.

Возобновлено: «Женитьба Фигаро» ком. 5 д. Бомарше; «Ревизор» ком. 5 д. Н. В. Гоголя; «Ричард III» тр. 5 д. В. Шекспира.

Сезон 1920—1921 гг.

Возобновлено: «Лес» ком. 5 д. А. Н. Островского (нов. декор. худ. Кардовского, пост. А. Санина); «Холопы» хрон. 5 д. П. П. Гнедича (пост. И. Платона).

Примечание: Сезон продолжался лишь с 5 апреля по 23 мая вследствие перестройки Театра.

Сезон 1921—1922 гг.

«Как они хотели жениться» ком. Момма; «Кромвель» др. А. В. Луначарского; «Пути к славе» ком. 5 д. Скриба.

Возобновлено: «Мария Стюарт» тр. 5 д. Шиллера.

Сезон 1922—1923 гг.

Возобновлено: «Игроки» ком. 2 д. Н. В. Гоголя; «Недоросль» ком. 5 д. Д. И. Фонвизина; «Ревизор» ком. 5 д. Н. В. Гоголя (нов. дек. худ. Кардовского, пост. Н. О. Волконского). «Снегурочка» сказка А. Н. Островского (нов. декор. худ. Рождественского, пост. П. М. Садовского).

Сезон 1923—1924 гг.

«Дамская война» ком. Скриба; «Железная стена» др. 4 д. Б. Рында-Алексеева; «Нечаянная доблесть» пьеса Юрина; «Юлий Цезарь» тр. 5 д. В. Шекспира.

Возобновлено: «Бедность не порок» ком. 4 д. А. Н. Островского; «Сердце не камень» ком. 3 д. А. Н. Островского.

СПИСОК

ЛИЧНОГО СОСТАВА АДМИНИСТРАЦИИ МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ с 1824 по 1924 г.

I. ДИРЕКТОРА ТЕАТРОВ:

Гедеонов, Александр Михайлович, с 13 мая 1833 г. (по Московским театрам с 1 февраля 1842 г.) по 15 мая 1858 г.
Сабуров, Андрей Иванович, с 30 мая 1858 г. по 30 августа 1862 г.
Граф Борх, Александр Михайлович, с 30 августа 1862 г. ум. 1867 г.
Гедеонов, Степан Александрович, с 1 сентября 1867 г. по 14 марта 1875 г.
Барон Кистер, Карл Карлович, с 14 марта 1875 г. по 22 сентября 1881 г.
Всеволожский, Иван Александрович, с 22 сентября 1881 г. по 22 июля 1899 г.
Князь Волконский, Сергей Михайлович, с 22 июля 1899 г. по 7 июня 1901 г.
Теляковский, Владимир Аркадьевич, с 7 июня 1901 г. по 6 мая 1917 г.

II. УПРАВЛЯЮЩИЕ МОСКОВСКИМИ ТЕАТРАМИ:

Кокошкин, Федор Федорович (Директор Московского театра), с 25 июля 1822 г. по 1831 г.
Загоскин, Михаил Николаевич (Директор Московских театров), с 1831 г. по 1 февраля 1842 г.
Васильцовский, Александр Дмитриевич (Управляющий конторой Моск. театров), с 30 апреля 1831 г. Ум. на службе 14 мая 1848 г.
Верстовский, Алексей Николаевич, с 23 мая 1848 г. (Управляющий конторой) и с 1860 г. (Управляющий Московскими театрами), по 1862 г.
Львов, Леонид Федорович (Управляющий театрами), с 1862 г. по 17 сентября 1864 г.
Неклюдов, Василий Сергеевич (Управляющий театрами), с 17 сентября 1864 г. по 23 мая 1866 г.
Пельт, Николай Иванович (Управляющий театрами и конторой), с 23 мая 1866 г. Ум. на службе 24 марта 1872 г. [1].
Кавелин (Председатель комиссии по управлению Московскими театрами), с апреля 1872 г. по 1876 г.
Обер, Лаврентий Николаевич (Управляющий конторой), с 1876 г. по 16 июня 1882 г.
Пчельников, Павел Михайлович (Управляющий конторой), с 16 июня 1882 г. по 11 апреля 1898 г.
Теляковский, Владимир Аркадьевич (Управляющий конторой), с 2 мая 1898 г. по 7 июня 1901 г.
Фон-Бооль, Николай Константинович (Управляющий конторой), с 7 июня 1901 г. по 1 дек. 1910 г.
Обухов, Сергей Трофимович (Управляющий конторой и училищем), с 1 декабря 1910 г. по 1917 г.
Южин, Александр Иванович (Директор Малого Театра).

[1] В конце 1869 г. должность управляющего конторою упразднена, а с апреля 1872 г. для управления Московскими театрами учреждена Комиссия из Председателя и двух членов. В 1876 г. должность управляющего конторой вновь восстановлена.

СПИСОК

ЛИЧНОГО СОСТАВА РУССКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРУППЫ МОСКОВСКОГО МАЛОГО ТЕАТРА

1824—1917 гг.

I. АРТИСТКИ.

Акимова (Губерт), Александра Павловна, с 2 Мая 1840 по 1851 г.
Акимова (Ребристова), Софья Павловна, с 27 Марта 1846 ум. 4 Июня 1889 г.
Александрова (Кочетова) Александра, с 1 Марта 1866 г.
Александрова, Екатерина Петровна, с 1 Сентября 1886 г. по 1 Сент. 1906 г.
Александрова, Луиза Федоровна.
Алексеева, Клавдия Ивановна, с 1 Сентября 1898 г.
Алинская (Зобкина), Александра Петровна, с 27 Янв. 1845 г.
Андреевич (Милорадович), Анна Николаевна, с 16 Янв. 1885 г. по 16 Янв. 1897 г.
Антонова, Вера Петровна, с 1 Сент. 1909 г.
Арбузова, Софья Леопидовна, с 1865 г. по 1 Сент. 1903 г.
Аристова, Анна Васильевна, с 28 Мая 1874 г.
Аркадьева, Александра Васильевна, с 1867 г. по 1870 г.
Арминина, Тинатина Гавриловна.
Арсеньева, Мария Петровна, с 1883 г. по 1887 г.
Арсеньева, Ольга Николаевна, с 1 Сент. 1900 г. по 1 Августа 1903 г.
Ауэрбах, Дагмара, с 1 Сент. 1895 г. ум. 26 Октября 1896 г.

Балкашина, Викторина Михайловна, с 1 Ноябр. 1899 г. по 1911 г.
Бекк (Лукьянова), Любовь Ивановна, с 20 Авг. 1867 г. по 16 Сент. 1888 г.
Белевцева, Наталья Алексеевна.
Бельская, Екатерина Петровна, с 1878 г. по 1882 г.
Бергольц, Фредерика, с 9 Окт. 1843 г.
Берс, Екатерина Дмитриевна, с 1 Сент. 1896 г.
Биренс, Екатерина Васильевна, с 1907 г. по 1908 г.
Бирилева, Елена Михайловна, с 1 Сент. 1892 г. по 1909 г.
Благово, Елена Александровна, с 1 Сент. 898 г.
Бларамберг-Чернова, Мина Карловна, с 1 Сент. 1888 г. по 1 Сент. 1895 г.
Борисова, Анна, с 1824 г. по 1832 г.
Божанова, Анна, с 5 Июня 1826 г. по 1848 г.
Божановская, Анна Михайловна, с 7 Мая 1829 г. по 1851 г.
Бороздина (Пино), Варвара Васильевна, с 1 Янв. 1849 г. ум. 17 Окт. 1866 г.
Бороздина (Музиль), Варвара Петровна, с 1 Мая 1870 г.
Бороздина, Евгения Васильевна, с 1 Янв. 1849 г. по 1 Сент. 1861 г. ум. 29 Нояб. 1869 г.
Бренко (Левенсон), Анна Алексеевна, с 8 Февр. 1878 г. по 1 Сент. 1882 г.

Булдина (Болдина), Серафима Александровна, с 1 Авг. 1884 г. по 20 Июня 1895 г.
Бурназова, Луиза, с 11 Мая 1849 г.
Буткова, с 1 Сент. 1915 г.

Валентинова, Мария Карловна, с 1 Сент. 1900 г. по 1 Сент. 1903 г.
Валицкая, Вера Николаевна, с 1918 г.
Варенцова, Александра Александровна, с 16 Дек. 1892 г. по 16 Дек. 1912 г.
Васильева, Варвара Павловна, с 1 Окт. 1895 г. ум. 22 Марта 1910 г.
Васильева, Вера Сергеевна, с 21 Мая 1875 г. по 1906 г.
Васильева (Лаврова), Екатерина Николаевна, с 16 Марта 1847 г.
Васильева (Островская), Мария Васильевна, с 16 Мая 1863 г.
Васильева, Надежда Сергеевна, с 15 Марта 1870 г. по 1878 г. ум. 22 Окт. 1920 г.
Васильева, Наталья Николаевна, с 1 Сент. 1886 г. по 1 Сент. 1906 г.
Ведринская, Мария Андреевна, с 15 Окт. 1906 г.
Великанова (Рамазанова), Софья Николаевна, с 1 Нояб. 1893 г. по 1911 г.
Верещагина (Зыкова), Мария Николаевна, с 1 Сент. 1888 г. по 11 Окт. 1899 г.
Весновская, Элли Адольфовна.
Вивьен (Стальская), Елизавета Васильевна.
Владимирова, Ольга Петровна, с 24 Дек. 1876 г. по 1 Окт. 1892 г.
Волгина, Елизавета Андреевна, с 1860 г. по 1864 г.
Волгина (Миллер), Софья Петровна, с 1885 г. по 1886 г.
Волкова, Екатерина Васильевна, с 1865 г.
Воронова, Анна Алексеевна, с 1 Окт. 1851 г.
Вронская (бар. Корф), Мария Николаевна, с 17 Июня 1883 г.
Вышневская, Вера Константиновна, с 1 Сент. 1900 г.
Воронина, Мария, с 1824 г. по 1831 г.

Гарбузова, с 10 Авг. 1866 г. (служила 2 месяца).
Гельцер, Вера Федоровна, с 1865 г. по 1866 г.
Генюк (Хилкова), Людмила Георгиевна, с 1 Сент. 1888 г. по 1901 г.
Гзовская, Ольга Владимировна, с 1 Сент. 1905 г. по 1 Сент. 1908 г. и с 1 Мая 1909 г. по 1910 г.
Глазунова, Татьяна Петровна, с 1 Мая 1849 г.
Гоголева, Елена Николаевна, с 1918 г.
Голодкова, Евдокия Николаевна, с 23 Апр. 1861 г.
Гольденталь, Евгения Георгиевна, с 1 Сент. 1888 г. по 1910 г.
Гончеровская (Кондратьева), Ксения Андреевна, с 1 Марта 1865 г. по 1876 г.
Горбунова, Вера Александровна, с 1 Сент. 1915 г.
Горбунова, Евгения Петровна, с 1 Сент. 1844 г.
Горохова, Анна Николаевна, с 1885 г. по 1887 г.
Гофман (Жиголевич), Анна Францевна, с 9 Авг. 1885 г. по 9 Авг. 1905 г.
Грейбер, Софья Андреевна, с 1 Авг. 1886 г. по 1 Сент. 1903 г.
Грибунина, Александра Федоровна, с 1 Сент. 1892 г.
Григоровская, Нина Осиповна.
Григорьева (Козлова), Екатерина Ивановна, с 1859 г.
Григорьева (Коченовская), Ольга Ивановна, с 10 Окт. 1855 г. по 1864 г.
Григорьева, Александра Николаевна, с 1 Сент. 1900 г. по 1 Сент. 1903 г.

Домашева, Анна Петровна, с 1 Сент. 1898 г. по 16 Сент. 1900 г.

Егорова, Екатерина Васильевна, с 2 Дек. 1866 г. по 1 Дек. 1888 г.
Ермолова-Кречетова, Александра Николаевна, с 7 Июня 1877 г. по 1907 г.
Ермолова, Клавдия Алексеевна, с 1851 г. (служила 3 месяца).

Ермолова, Мария Ивановна, с 25 Авг. 1886 г. по 1 Авг. 1907 г.
Ермолова, Мария Николаевна, Нар. Арт. Респ., с 16 Мая 1871 г.
Ефремова, Настасья, с 1838 г.

Жвирблис, Мария Ивановна, с 1 Сент. 1901 г. по 1906 г.
Живокини (Петрова) Александра Васильевна, с 1 Апр. 1857 г. по 14 Июня 1878 г. ум. 10 Янв. 1885 г.
Живокини, Лидия Дмитриевна, с 6 Янв. 1885 г. ум. 3 Апр. 1888 г.
Жихарева, Е. Н. с 1 Сент. 1915 г.

Закоркова, Мария Яковлевна, с 14 Апр. 1879 г. по 1 Янв. 1901 г.
Затрапезнова, Гершуна, с 25 Янв. 1871 г.
Зеликова, Мария Ильинишна, с 1872 г.
Зернова, Юлия Васильевна, с 23 Дек. 1867 г.
Златопольская, Леонила Петровна, с 18 Апр. 1841 г. по 1861 г. (В драме с 1847 г.).

Иванова, Анна Викторовна, с 1885 г. (служила один сезон).
Иванова, Анна Николаевна, с 11 Окт. 1875 г. по 1 Сент. 1907 г.
Ивина, Вера Леонидовна, с 1 Сент. 1888 г.
Иевлева, Пелагея Алексеевна, с 11 Авг. 1856 г. по 1 Сент. 1864 г.
Ильинская, Мария Васильевна, с 4 Окт. 1878 г. по 11 Апр. 1881 г.
Иогансон, Софья Федоровна, с 20 Сент. 1876 г. ум. 21 Марта 1904 г.

Кавалерова, Елена Матвеевна, с 15 Марта 1806 г. Вторично с 1842 г.
Казакова, Анна Дмитриевна, с 9 Февр. 1853 г. по 11 Февр. 1863 г.
Каменецкая (Иванова), Анна Викторовна, с 1885 г. служила 1 сезон.
Каменская, Варвара Львовна, с 1 Сент. 1888 г. по 17 Сент. 1889 г.
Кандакова, Ольга Николаевна, с 21 Авг. 1865 г.
Каратыгина, Елена Михайловна, с 1 Сент. 1894 г. по 1900 г.
Каратыгина, Клеопатра Александровна, с 1 Окт. 1896 г. по 1 Янв. 1903 г.
Каренина, Вера Леонидовна, с 1 Сент. 1888 г. по 1896 г.
Карская (Акимова), Людмила Александровна, с 28 Мая 1863 г.
Кашина, Татьяна Петровна, с 26 Мая 1824 г. по 1855 г. ум. 11 Нояб. 1886 г.
Кашкарова, Зинаида Николаевна, с 1 Сент. 1894 г. по 1900 г.
Кашперова, Ольга Дмитриевна.
Кирова, Елизавета Ивановна, с 1 Сент. 1892 г. по 1 Сент. 1900 г.
Князева (кн. Кугушева) Варвара Петровна, с 16 Дек. 1886 г. по 1 Янв. 1892 г.
Колосова (Каратыгина) Александра Михайловна, гастроли в 1824 г.
Колосова, Прасковья Константиновна, с 1 Сент. 1887 г. по 1 Сент. 1907 г.
Колосова (Григорьева), Александра Ивановна, с 15 Мая 1852 г. ум. 23 Окт. 1867 г.
Колпакова (Истомина), Анна Ивановна, с 1 Апр. 1853 г. по 1 Авг. 1888 г.
Комаровская, Надежда Ивановна, с 1 Сент. 1909 г.
Кондакова, Ольга Тихоновна, с 8 Июля 1857 г.
Коппина, Надежда Николаевна, с 1 Сент. 1891 по 1910 г.
Копосова (Самарова), с 1882 г. по 1883 г.
Косарева, Маргарита Владимировна, с 1 Сент. 1903 г.
Кондратьева, Елизавета, с 1824 г. по 1831 г.
Красовская, Елизавета Андреевна, с 1 Сент. 1910 г.
Крачевская, Владислава Романовна, с 1 Мая 1910 г.
Крашенинникова, Наталья Николаевна, с 1 Сент. 1888 г. по 1 Февр. 1891 г.
Крестовоздвиженская, Юлия Васильевна, с 23 Дек. 1867 г.

Кроненберг, Зинаида Дмитриевна, с 16 Июня 1865 г.
Крупенина, Олимпиада Сергеевна, с 23 Июня 1870 по 1883 г.
Кудрявцева, Феодосия Сергеевна, с 1883 г. по 1886 г.
Кузина, Мария Григорьевна, с 1 Сент. 1892 г. по 1 Янв. 1897 г.
Кондратьева, Татьяна Михайловна, с 21 Нояб. 1884 г. по 5 Нояб. 1886 г.
Куликова, Александра, с 1844 г.

Лаврова, Екатерина, с 1 Марта 1848 г.
Лаврова, Ольга Алексеевна, с 1 Сент. 1888 г. по 1909 г.
Ладомирская, Зинаида Константиновна.
Ланская, Мария Дмитриевна, с 1875 г. по 1876 г.
Лебедева (Киенская), Александра Ивановна, с 26 Сент. 1897 г. по 1 Сент. 1898 г.
Лебедева, Вера Дмитриевна.
Левина (Козина), Елена Федоровна, с 30 Апр. 1868 г.
Левшина, Анастасия Александровна, с 1 Сент. 1904 г.
Легошина, Мария Ивановна, с 1856 г.
Леонтьева (Френева), Ольга Николаевна, с 1 Сент. 1891 г. по 1909 г.
Ленская, Анна Петровна, с 23 Мая 1878 г. по 1 Сент. 1879 г.
Лентовская, Анна Валентиновна, с 2 Февр. 1882 г. по 1 Нояб. 1883 г.
Лешковская, Елена Константиновна, заслуж. арт. с 1 Янв. 1888 г.
Лилеева, Аграфена, с 21 Марта 1846 г.
Литвина, Мария Васильевна, с 1852 г. по 1853 г.
Львова-Синецкая, Мария Дмитриевна, с 1 Авг. 1824 г. по 20 февр. 1860 г. ум. 5 Дек. 1875 г.
Любимова (Курова), Любовь Ильинишна, с 1 Сент. 1891 г. по 1910 г.
Лисицына, с 1824 г. по 1831 г.
Легошина, Евдокия, с 1849 г.

Маклакова. Валентина Николаевна, с 23 Сент. 1876 г. по 1898 г.
Малиновская, Зинаида Александровна, с 1 Авг. 1887 г. по 1 Авг. 1893 г.
Масальская, Екатерина Николаевна, с 1 Сент. 1903 г. по 1909 г.
Массалитинова, Варвара Иосифовна, с 1 Сент. 1901 г.
Матвеева (Гессинг), Анна Алексеевна, с 1 Сент. 1898 г.
Матвеева (Пастухова), Елизавета Петровна, с 11 Июля 1861 г. по 4 Авг. 1888 г.
Медведева, с 1824 г. по 1831 г.
Медведева (Гайдукова), Надежда Михайловна, с 6 Окт. 1848 г. ум. 24 Сент. 1899 г.
Миронова, с 1849 г.
Миронова (Лютецкая), Анна, с 27 Апр. 1866 г. по 1871 г.
Михайлова, Анна Михайловна, с 1 Апр. 1839 г. ум. 22 Июня 1894 г.
Мочалина, Мария Ильинишна, с 1 Июня 1868 г. по 1 Авг. 1889 г.
Музиль (Рыжова), Варвара Николаевна, с 1 Сент. 1893 г.
Музиль, Елена Нилолаевна, с 1 Сент. 1893 г.
Муравьева (Мордвинова), Мария Павловна, с 1 Сент. 1886 г. по 1 Нояб. 1888 г.
Мухина, Мария Петровна, с 1865 г.

Найденова, Елизавета Ивановна, с 1 Сент. 1907 г.
Наумова, Серафима, с 27 Мая 1844 г.
Нелюбова, Евдокия Павловна, с 1 Мая 1870 г.
Немчинова, Евдокия, с 15 Марта 1842 г.
Нечаева, Серафима Михайловна, с 1 Сент. 1891 г. по 1909 г.
Никифорова, Надежда Николаевна, с 1 Мая 1849 г. по 31 Авг. 1863 г.
Никулина-Косицкая, Любовь Павловна, с 28 Февр. 1842 г. ум. 5 Сент. 1868 г.
Никулина, Надежда Алексеевна, заслуж. артистка, с 16 Февр. 1863 г.

Ольгина (Сорокина) Ольга Васильевна, с 1 Июля 1842 по 1863 г. ум. 10 Дек. 1883 г.
Орлова, Прасковья Ивановна, с 1835 г. по 1851 г.

Павлова, Елена Петровна, с 10 Мая 1843 г. по 1849 г.
Павлова, Прасковья Павловна, с 29 Янв. 1875 г. по 1 Дек. 1895 г.
Павловская, Елена Карловна, с 1 Сент. 1891 г. ум. 20 Окт. 1895 г.
Папова, Глафира Викторовна, с 1 Сент. 1887 г. по 1 Сент. 1895 г.
Пашенная, Вера Николаевна, с 1 Сент. 1907 г.
Переслени, Мария Алексеевна.
Петрова, Екатерина Дмитриевоа, с 20 Нояб. 1843 г. по 1847 г.
Петрова (Чистякова), Мария Дмитриевна, с 1 Окт. 1851 г. по 1 Окт. 1859 г.
Писарева-Звездич, с 1901 г. по 1902 г.
Подобедова, Анна Дмитриевна, с 15 Мая 1849 г. по 1854 г.
Полякова, Анна Тимофеевна, с 26 Янв. 1879 г. по 1 Сент. 1900 г.
Полякова, Ольга Николаевна.
Полянская, Екатерина Павловна, с 1 Сент. 1892 г. по 1909 г.
Помялова, Александра Ивановна, с 3 Апр. 1878 г. по 1 Июля 1898 г.
Попова, Мария Дмитриевна, с 26 Сент. 1897 г.
Потехина, Раиса Алексеевна, с 3 Марта 1885 г. ум. 3 Сент. 1890 г.
Потоловская, Анна Сергеевна, с 1 Сент. 1897 г.
Порошина (Кашперова), Екатерина Владимировна, с 20 Авг. 1884 г. по 20 Авг. 1904 г.
Правдина, Мария Николаевна, с 1 Авг. 1884 г. по 11 Авг. 1904 г.
Пуаре, Мария Яковлевна, с 1 Сент. 1898 г. по 1900 г.

Раичева (Гиллерт), Цецилия Арнольдовна, с 10 Нояб. 1870 г. по 1875 г.
Рафалян, Клавдия Васильевна.
Рахманина, Надежда Михайловна, с 1 Сент. 1888 г. по 1 Нояб. 1901 г.
Рейзен, Раиса Романовна.
Репина, Надежда Васильевна, с 1828 г. по 1841 г.
Репина, Татьяна Васильевна, с 12 Июня 1832 г.
Родионова, Ольга Николаевна, с 10 Июня 1879 г. по 1 Сент. 1881 г.
Розенель, Наталья Александровна.
Рощина-Инсарова, Екатерина Николаевна, с 1 Мая 1911 г.
Русецкая, Мария Мечиславовна, с 1 Сент. 1894 г. по 1 Сент. 1912 г.
Рутковская (Манукова), Наталья Иосифовна, с 1 Сент. 1898 г.
Рыкалова, Аграфена Гавриловна, с 1824 г. ум. 1840 г.
Рыкалова, Надежда Васильевна, с 1 Апр. 1846 г. по 1 Июля 1891 г.
Рябова, Анна Яковлевна, с 1847 г. по 1867 г.
Рябова (Дмитриева), Екатерина Григорьевна, с 10 Окт. 1851 г. по 1882 г.
Рыжова, Варвара Николаевна.

Сабурова, Аграфена Тимофеевна, с 30 Авг. 1814 г.
Сабурова, Варвара, с 1838 г.
Сабурова, Екатерина Александровна, с 20 Марта 1846 г. по 1855 г.
Садовская, Елизавета Михайловна, с 1 Сент. 1894 г.
Садовская, Ольга Иосифовна, с 30 Июня 1881 г. ум. 6 Дек. 1919 г.
Салин, Надежда Генриховна, с 8 Сент. 1909 г.
Самойлова, Екатерина Николаевна, с 4 Окт. 1877 г. по 12 Янв. 1896 г.
Селиванова, Любовь Васильевна, с 1 Сент. 1899 г. по 1905 г.
Семевская, Ольга Ивановна, с 1 Сент. 1882 г. по 10 Окт. 1902 г.
Семенова (Наумова), Екатерина, с 15 Авг. 1842 г.
Сибирская (Ивашкевич), Софья Викторовна, с 1 Сент. 1862 г. по 1867 г.

Скюдери-Андреева, Екатерина Федотовна, с 6 Нояб. 1872 г. по 1882 г.
Славина (Тимофеева), Ольга Григорьевна, с 1871 г. по 1872 г.
Славская, Александра Николаевна, с 1858 г. по 1864 г.
Смирнова, Александра Петровна, с 15 Марта 1843 г. по 1 Сент. 1847 г.
Смирнова, Надежда Александровна, с 1 Сент. 1908 г.
Соболева, Мария Григорьевна, с 15 Мая 1849 г. по 1858 г.
Сорокина, Ольга, по 1842 г.
Соболева (Терехова), Екатерина Григорьевна, с 14 Марта 1844 г. по 1850 г.
Соловьева (Златопольская), Ираида, с 17 Авг. 1828 г.
Степанова (Лебедева), Анна Дмитриевна, с 1832 по 1863 г.
Степанова (Самарина), Анна, с 10 Мая 1835 г.
Степанова (Штейнберг), Вера Петровна, с 1 Сент. 1886 г. по 1889 г.
Степанова, Елизавета, с 1824 г. по 1831 г. ум. 1832 г.
Стрелкова, Александра Ивановна, с 1 Сент. 1891 г. по 1 Сент. 1892 г.
Стрекалова, Елизавета Дмитриевна, с 25 Мая, 1865 г.
Стрекалова (Панова), Вера Дмитриевна, с 16 Февр. 1863 г. по 1867 г.
Струкова, Настасья Михайловна, с 31 Янв. 1866 г.
Сычева, Лидия Владимировна, с 5 Марта 1876 г. по 1 Сент. 1898 г.

Таирова, Нина Робертовна, с 1 Сент. 1891 г. по 1909 г.
Таланова, Екатерина Григорьевна, с 1 Авг. 1883 по 1 Сент. 1904 г.
Таланова, Хиония Ивановна, с 29 Мая 1861 г. по 1880 г.
Тираспольская, Надежда Львовна, с 1 Сент. 1895 г. по 1 Янв. 1903 г.
Титова, Елена Егоровна, с 1 Сент. 1844 г. по 1849 г. ум. 16 Нояб. 1885 г.
Токарева, Ольга Ивановна, с 1 Сент. 1893 г. по 1909 г.
Травская (Семенова), Мария Дмитриевна, с 1882 г. по 1883 г.
Тресапова-Гемельян, Елизавета Петровна, с 1868 г. по 1869 г.
Трофименко, Юлия Ивановна, с 15 Авг. 1886 г. по 1 Сент. 1891 г.
Турчанинова, Евдокия Дмитриевна, с 1 Сент. 1891 г.
Турчанинова, Мария Дмитриевна, с 1 Сент. 1900 г. по 1 Мая 1903 г.

Уманец-Райская, Ираида Павловна, с 1 Янв. 1882 г. по 1 Апр. 1900 г.

Федорова, Мария Александровна, с 10 Марта 1865 г. по 1872 г.
Федорова, Наталья Ивановна, с 30 Марта 1879 г. по 3 Окт. 1900 г.
Федотова, Гликерия Александровна, с 1 Сент. 1909 г.
Федотова (Позднякова), Гликерия Николаевна, засл. арт. с 13 Мая 1862 г.
Фоглер, Людмила Федоровна, с 1868 (служила 1 сезон).

Харитонова, Екатерина Афанасьевна, с 1 Сент. 1891 г. по 1909 г.
Хлюстина, Анастасия Дмитриевна, с 7 Сент. 1900 г.

Цветкова, Наталья Сергеевна.
Целибеева, Ирина, с 12 Июня 1832 г.
Цирес, Екатерина Львовна, с 1 Сент. 1886 г. по 1 Нояб. 1887 г.

Чернявская (Шишко), Мария Макаровна, с 9 Окт. 1879 г. по 8 Апр. 1882 г. ум. 30 Дек. 1891 г.
Чистякова, Александра Александровна, с 1886 г. по 1887 г.
Чумаковская, Елена Егоровна, с 22 Нояб. 1866 г. по 1 Нояб. 1869 г.

Шебуева, Елизавета Павловна.
Шейндель, Антонина Васильевна, с 1 Сент. 1889 г. по 1903 г.

Шиловская, Евгения Викторовна, с 1 Сент. 1898 г. по 9 Окт. 1903 г.
Шмитгоф-Жукова, с 22 Апр. 1866 г. по 22 Апр. 1867 г.
Шуберт (Куликова) Александра Ивановна, с 1 Марта 1843 г.
Шумская, Елизавета Сергеевна, с 4 Окт. 1886 г.
Шухмина, Вера Алексеевна, с 1 Сент. 1910 г.

Щепина (Петрова), Евдокия Павловна, с 1 Сент. 1843 г. по 1848 г.
Щепина, Елена, с 1 Мая 1869 г.
Щепкина, Александра Львовна, с 1 Сент. 1909 г.
Щепкина, Александра Петровна, с 15 Нояб. 1877 г. по 1 Сент. 1903 г.
Щепкина, Евгения Николаевна, с 1872 г.
Щепкина, Евгения Петровна, с 1 Сент. 1893 г. по 1 Сент. 1911 г.
Щербиновская, Ольга Сергеевна.

Юдина, Елизавета Петровна, с 1 Сент. 1900 г. по 1910 г.
Юдина (Юрьева), Мария Петровна, с 1 Сент. 1893 г. по 1 Сент. 1911 г.
Южина (кн. Сумбатова), с 1 Авг. 1882 г. по 1 Июня 1884 г.
Юрьева, Ирина, с 1829 г. по 1834 г.

Яблочкина, Александра Александровна, с 1 Сент. 1888 г.
Яблочкина, Серафима Васильевна, с 16 Апр. 1877 г. ум. 24 Марта 1898 г.
Яковлева, Дарья, с 1 Марта 1847 г.

II. АРТИСТЫ.

Адамов, Михаил Андреевич, с 23 Окт. 1869 г. ум. 29 Марта 1898 г.
Айдаров (Вышневский), Сергей Васильевич, с 1 Сент. 1898 г.
Акимов, Алексей Николаевич, с 12 Июля 1832 г.
Акимов, Павел Алексеевич, с 1 Дек. 1869 г. ум. 1888 г.
Акимов, Федор Акимович, с 1 Сент. 1891 г. по 190э г.
Аксенов, Всеволод Николаевич.
Александров, Николай Александрович, с 1861 г.
Александровский, Владимир Васильевич, с 1 Сент. 1911 г. по 1 Сент. 1913 г.
Алексеев (суфлер), с 1855 г. ум. 1863 г.
Андреев, Александр Андреевич, с 1 Ноября 1881 г. по 7 Ноября 1882 г.
Андрианов, Абрам Андрианович (Библиотекарь), с 1 Авг. 1833 г.
Анчаров-Эльстон, Александр Владимирович, с 1 Июня 1892 по 1895 г.
Арбенин (Гильдебрандт), Николай Федорович, с 5 Ноября 1885 по 1 Сент. 1895 г.
Ашанин, Александр Эдуардович, с 1 Сент. 1910 г. по 1 Сент. 1912 г.
Афанасьев, Александр, с 1824 г. по 1832 г.
Антонов, Гавриил, с 1836 г.

Бабиков, Михаил Иванович, с 10 Окт. 1883 по 15 мая 1885 г.
Багров, Михаил Федорович, с 16 Дек. 1883 по 1 Сент. 1898 г.
Баранов, Кузьма Николаевич, с 1824 г. ум. 4 Сент. 1837 г.
Баскович, Петр Иванович, с 10 Окт. 1884 г. по 15 Мая 1885 г.
Башкиров, Дмитрий, с 23 марта 1846 г.
Беккер, Николай Петрович, режиссер, с 10 Окт. 1843 г. ум. 7 Авг. 1848 г.
Берг, Константин Федорович, с 5 Янв. 1873 г.
Блюменталь-Тамарин, Александр Эдуардович, с 1 Июня 1882 по 1883 г.

Блюменталь-Тамарин, Всеволод Александрович, с 1 Сент. 1912 г.
Богданов, Александр Федорович, режиссер, с 1830 г.
Боголепов, Семен Матвеевич, с 1 Сент. 1900 ум. 27 Дек. 1901 г.
Боскович, Евгений Иванович, с 1 Сент. 1888 г. ум. 13 Ноября 1891 г.
Бравич, Казимир Викентьевич, с 1 Сент. 1909 по 1 Сент. 1912 г.
Бриллиантов, Борис Петрович.
Броневский, Семен Карлович, пом. режиссера, с 1 марта 1911 г.
Бурдин, Федор (суфлер и актер), с 1841 г.

Васенин (Васильев 2), Александр Викторович, с 1 Сент. 1898 г.
Васильев, Николай Васильевич, с 27 Июня 1878 г. по 5 Сент. 1879 г.
Васильев, Николай Иосифович, с 22 Янв. 1885 по 1 Мая 1905 г.
Васильев, Павел Васильевич, с 1 Июля 1856 г. ум. 29 Марта 1879 г.
Васильев, Сергей Васильевич, с 1 Сент. 1844 г. ум. 5 Июня 1862 г.
Варравин, Михаил Михайлович, с 1 Сент. 1895 по 1909 г.
Вильде, Карл Густавович, с 28 Мая 1863 по 11 Июля 1888 г.
Витебен, Николай Петрович, с 10 Ноября 1844 по 2 Мая 1870 г.
Вишневский, Н. с 1912 г.
Владиславлев, Михаил Петрович, с 14 Дек. 1848 г.
Владыкин, Михаил Николаевич, с 1 Апр. 1865 г.
Волин, Николай, с 1849 г.
Волков, Леонид Егорович, с 1 Сент. 1893 по 1909 г.
Волков, Михаил, с 19 Февр. 1823 г.
Воеводин, Василий Иванович, с 1824 г. ум. 17 Окт. 1843 г.
Волконский, Николай Осипович, режиссер.
Воронский, Евгений Александрович, с 23 Апр. 1861 по 1 Июля 1891 г.
Востоков, Иван Владимирович, с 1853 по 1862 г.
Вышеславцев (1838 г.).

Гарин (Виндинг), Дмитрий Викторович, с 1 Сент. 1888 по 1909 г.
Геннерт, Иван Иванович, с 5 Марта 1886 г. по 1 Окт. 1906 г.
Гетцман, Василий Васильевич, с 22 Июня 1864 г. ум. 8 Марта 1903 г.
Головин, Сергей Аркадьевич, с 1 Сент. 1902 г.
Горев, Федор Петрович, с 22 Марта 1880 по 1 Ноября 1900 и с 1 Сент. 1904 ум. 25 Марта 1910 г.
Горич, Николай Николаевич.
Горшков, Павел Евгеньевич. с 1843 г.
Грабовский, Иван Васильевич, с 1 Сент. 1898 по 1900 г.
Грачев, Василий, с 1849 г.
Греков, Павел Евгеньевич, с 14 Апр. 1879 по 1 Июля 1891 г. и с 1 Сент. 1901 по 1909 г.
Гремин (Четвертушкин), Николай Николаевич, с 1 Сент. 1902 г.
Грессер, Гавриил Николаевич, с 1 Сент. 1889 г. по 1 Сент. 1902 г.
Громов, Андрей, с 1 Окт. 1846 г.
Грубин, с 1 Янв. 1882 г. по 1 Июля 1884 г.
Гундуров (Дуров), Дмитрий Эрастович, с 29 Окт. 1897 г.

Давыдов (Карапетов), Александр Давыдович, 1881 по 1884 г.
Давыдов, Владимир Николаевич, народн. артист Респ.
Дарьяльский, Иосиф Иванович, суфлер.
Де-Лазари, Иван Константинович, с 1905 г.
Дмитревский (Деметр) Владимир Иванович, с 7 Апр. 1848 ум. 22 Янв. 1871 г.
Днепров, Сергей Иванович.

Добрынин, Василий Сергеевич, суфлер, с 5 Июня 1870 г.
Долинов, Макс Антонович, суфлер, с 1 Сент. 1909 г.
Долинский, с 1833 г.
Дорошенко, Георгий Иванович, с 1 Сент. 1904 г.
Дротов, Маркел Андреевич, с 1 Сент. 1888 по 1909 г.
Дубровин (Ватсон), Василий Фомич, с 1 Янв. 1886 ум. 5 Янв. 1896 г.
Дудкин, Николай Петрович, с 1 Дек. 1849 г.
Дурново, Михаил Александрович, с 18 Авг. 1870 по 1 Июля 1891 г.
Дьяконов, Павел Константинович, с 1 Сент. 1889 по 1 Сент. 1892 г.

Ермолов, Александр Алексеевич, с 23 Апр. 1836 г.
Ермолов-Бороздин, Владимир Александрович (реж.).
Ермолов, Николай Алексеевич, суфлер, с 28 Янв. 1846 г.
Ермолов, Петр Алексеевич, с 2 Мая 1840 г. ум. 3 Окт. 1899 г.

Жданов, Леон Гельманович. суфлер. с 15 Окт. 1896 г.
Желябужский, Алексей, с 1912 по 1913 г.
Живокини, Василий Игнатьевич, с 21 Мая 1924 г. ум. 18 Янв. 1874 г.
Живокини, Дмитрий Васильевич, с 5 Июня 1848 г. ум. 8 Янв. 1890 г.
Живокини, Петр Васильевич, с 1834 г.

Зарусский, Марунал, с 1850 г.
Загорянский, Михаил Николаевич, с 1 Сент. 1898 г. по 1909 г.
Заиров (Зуев), Василий Давыдович, с 1 Сент. 1898 г. по 1899 г.
Зайцев, Владимир Александрович, суфлер, с 1 Сент. 1900 г.
Зеленин, Николай Петрович, с 10 Мая 1835 г.
Зорин (Зак), Николай, с 2 Авг. 1848 г.
Зубов, Евгений Лукич.

Иванов, Андрей Павлович, с 1 Марта 1848 г.
Игнатьев, Николай Николаевич, с 1 Сент. 1902 г. ум. 17 Янв. 1905 г.
Ильинский, Александр Корнельевич, с 1 Сент. 1892 ум. 14 Сент. 1905 г.
Исаев, Кузьма Леонтьевич, с 1 Сент. 1898 по 1 Сент. 1907 г.
Истомин, Александр Иванович, с 1911 г.

Казаков, Александр Дмитриевич, с 1855 г.
Карасев, Александр, с 18 Окт. 1847 г.
Карташев, с 1824 г. по 1831 г.
Карцев, Александр Викторович.
Киенский, Николай Иванович, с 1 Сент. 1896 по 1 Сент. 1898 г.
Кириллов, Павел Егорович, библиотекарь, с 23 Апр. 1861 по 7 Сент. 1876 г.
Кичин, Георгий Васильевич (реж.).
Климов, Михаил Михайлович, с 1 Сент. 1909 г.
Кноблох, суфлер, с 1 Янв. 1911 г. по 1 Сент. 1913 г.
Козловский, режиссер, с 1834 г. ум. 1842 г.
Колосов-Фризановский, Константин Петрович, с 15 Апр. 1842 г. ум. 26 Июля 1888 г.
Кондратьев, Алексей Михайлович, режиссер, с 24 Февр. 1862 г.
Константинов (де-Лазари), Константин Николаевич, с 15 Июня 1864 г.
Копьев, Иван, с 1826 по 1838 г.
Корсак, Казимир Валентинович, с 1 Сент. 1891 по 1 Авг. 1897 г.
Костромской, Николай Федосеевич, с 1918 г.
Котин, Павел Васильевич, с 1847 г.

Костин, Василий, с 18 Сент. 1842 г.
Красовский, Иван Федорович, с 1 Сент. 1899 г.
Кремлев, Александр Алексеевич, с 14 Окт. 1846 г. В драме с 1847 г.
Кречетов, Рафаил Петрович.
Крупенин, Павел Сергеевич, суфлер, с 9 Окт. 1866 по 12 Окт. 1894 г.
Кудрин, Алексей Николаевич.
Кузнецов, Яков Дмитриевич, с 25 Авг. 1876 ум. 31 Марта 1896 г.
Курбатов, Андрей Иванович, суфлер, с 12 Авг. 1868 г. ум. 19 Марта 1899 г.
Куров, Дмитрий (Бас в водевилях и опере) с 1 Нояб. 1842 г.

Лавин, Иван Дмитриевич, с 1 Сент. 1905 г.
Лавров, Митрофан Иванович, с 28 Авг. 1858 по 1 Авг. 1900 г.
Лазарев, Всеволод Николаевич, с 1 Окт. 1889 по 1909 г.
Лазарев, Иосиф Иосифович, с 1 Сент. 1890 по 1909 г.
Лазарев Осип Осипович, с 10 Июня 1838 г.
Лазарев, Сергей Осипович, с 10 Дек. 1889 г.
Ланской, Владимир Александрович, с 16 Дек. 1899 по 1909 г.
Ланской, Сергей Иванович, 2 режиссер.
Лебедев, Владимир Федорович, с 1 Сент. 1904 г.
Левицкий, Федор Федорович, с 4 Июля 1877 по 1 Окт. 1898 г.
Ленин (Игнатюк) Михаил Францевич, с 1 Сент. 1902 г.
Ленский, Александр Павлович, с 26 Мая 1876 ум. 13 Окт. 1908 г.
Ленский, Анатолий Павлович, с 1 Окт. 1888 по 1 Окт. 1903 г.
Ленский, Владимир Дмитриевич, с 1850 г. по 1864 г.
Ленский, Дмитрий Тимофеевич, с 16 Авг. 1824 г.
Лентовский, Михаил Валентинович, с 7 Июля 1879 г.
Леонидов, Леонид Львович, с 2 Апр. 1843 г.
Леонов (Шарпантье).
Лепковский, Евгений Аркадьевич, с 1 Сент. 1900 по 1 Янв. 1913 г.
Лиханский, Николай Александрович, с 3 Апр. 1846 г.
Лоскутов, Михаил, суфлер, с 1839 г.
Лошивский, Константин Степанович, с 1 Сент. 1888 ум. 22 Мая 1893 г.

Максимов, Владимир Васильевич, с 1 Сент. 1906 г.
Максимов, Николай, с 15 Марта 1844 г.
Максин, Петр Николаевич, с 26 Окт. 1825 г. ум. 1848 г.
Макшеев (Мамонов), Владимир Александрович, с 1 Марта 1874 г. ум. 9 Марта 1901 г.
Малышев, Петр, с 1844 г.
Мартынов, Михаил Иванович, с 1 Сент. 1901 г.
Матвеев, Егор Алексеевич, с 1851 по 1861 г.
Мейер, Владимир Эдуардович.
Мельников, Иван Константинович, с 1864 г.
Миленский, Дмитрий Иванович, с 25 Марта 1846 г. ум. 11 Нояб. 1897 г.
Миленский, Сергей Дмитриевич, с 1 Окт. 1879 по 6 Сент. 1888 г.
Милославский (бар. Фредерикс) с 3 Февр. 1859 г.
Мирский, Анатолий Константинович.
Монахов, Леонид Маркович, суфлер, с 1 Сент. 1898 г. по 1 Мая 1911 г.
Мочалов, Павел Степанович, с 1817 г. ум. 16 Марта 1848 г.
Музиль, Николай Игнатьевич, с 19 Янв. 1866 ум. 26 Июня 1906 г.
Музиль, Николай Николаевич, с 1 Нояб. 1896 г.
Муратов, Михаил Яковлевич, с 1 Мая 1910 г.
Мурский, Александр Александрович, с 1 Сент. 1901 г. по 1 Сент. 1903 г.

Мясинцев, Сергей Николаевич, с 6 Нояб. 1885 г.
Милюков, Николай.

Нароков, Михаил Семенович.
Невский (Максимов) Александр Максимович, с 18 Февр. 1882 г. ум. 10 Авг. 1904 г.
Неелов, Вадим Николаевич.
Нежданов, Алексей Гаврилович, 2 реж.
Нелидов, Владимир Александрович, Завед. репертуар. с 1905 г.
Немов, Иван Константинович, с 1859 по 1864 г.
Немчинов, Евдоким Максимович, с 1842 г.
Немчинов, Иван Максимович, с 15 Марта 1842 по 8 Окт. 1881 г.
Никитин, Николай, с 27 Февр. 1860 г.
Никифоров, Николай Матвеевич, с 21 Мая 1824 г. ум. 23 Июня 1881 г.
Никифоров, Сергей Николаевич, с 30 Окт. 1870 г. по 1910 г.
Никольский, Александр Иванович.
Никольский, Борис Иванович.
Никулин, Иван Михайлович, с 1850 г. ум. 25 Февр. 1862 г.
Носов, с 30 Окт. 1870 г.
Носов, Сергей Владимирович, с 1 Сент. 1891 г. ум. 3 Февр. 1913 г.

Ольгин (Полушкин), Владимир Николаевич, с 1 Сент. 1896 по 1909 г.
Ольгин (Ахалин), Григорий Степанович, с 10 Апр. 1837 по 8 Окт. 1863 г. ум. 8 Января 1867 г.
Ольховский, Виктор Родионович.
Орлов, Павел, с 1834 г. по 1835 г.
Остужев, Александр Алексеевич, с 1 Сент. 1898 г.
Охотин (Гайдуков), Василий Алексеевич, с 1 Авг. 1869 г. по 2 Мая 1882 ум. 9 Сент. 1892 г.
Орлов, И. В. с 1828 г.

Падарин, Николай Михайлович, с 1 Авг. 1895 г. ум. 25 Марта 1918 г.
Панин, Николай, с 1 Апр. 1839 г.
Панов Афанасий Васильевич, с 1864 г. по 1888 г.
Панов, Николай Викторович, с 1 Сент. 1890 г. по 1909 г.
Папков, Николай Дмитриевич, с 1864 г. по 1880 г.
Парамонов, Федор Андреевич, с 1 Сент. 1891 по 1892 и с 1 Авг. 1895 г.
Петров (Дюбуар), Егор Осипович, с 15 Мая 1863 г.
Платон, Иван Степанович (режиссер), с 1 Сент. 1892 г.
Погонин, Александр Иванович, с 1863 по 1870 г.
Полетаев, Сергей Алексеевич, с 1 Сент. 1903 г.
Политковский, Сергей Яковлевич, с 1 Сент. 1889 по 1909 г.
Полонский, Витольд Альфонсович, с 1 Сент. 1907 г.
Полтавцев, Корнелий Николаевич, с 1 Ноябр. 1856 ум. 29 Декабря 1865 г.
Поль, Сергей Федорович, с 1 Сент. 1900 по 1 Сент. 1901 г.
Понизовский, Леонид Федорович, суфлер, с 1 Сент. 1900 по 7 Декабря 1909 г.
Пономарев, Андрей Михайлович, режиссер, с 1857 по 1861 г.
Попов, Николай Александрович, режиссер, с 15 Сент. 1907 по 1 Мая 1909 г.
Потанчиков, Федор Петрович, с 24 Апр. 1824 г.
Правдин, Иосиф Андреевич, заслуж. артист, с 4 Апр. 1878 г. ум. 17 Окт. 1921 г.
Прозоровский, Лев Михайлович.
Прусаков, Автоном Никитич, с 1824 г. ум. 20 Окт. 1841 г.

Радолин, Федор Васильевич, с 1 Сент. 1911 по 1 Сент. 1912 г.
Разсказов, Александр Андреевич, с 1850 г. по 1866 г.
Решимов (Терехин), Александр Иванович, с 21 Марта 1846 г.

Решимов, Алексей Иванович, с 21 Марта 1846 г.
Решимов (Горожанкин), Михаил Аркадьевич, с 8 Окт. 1869 г. ум. 21 Авг. 1887 г.
Розанов, Сергей Иванович, с 1 Сент. 1899 г. по 1 Окт. 1902 г.
Рославлевский, Петр, с 15 Декабря 1834 г.
Рудницкий, (Осткевич), Александр Васильевич, с 1 Сент. 1904 по 1 Окт. 1906 г.
Румянов, Михаил, с 15 Окт. 1833 г.
Румянцев, Сергей, с 1838 г.
Рыбаков, Константин Николаевич, с 1 Авг. 1881 г. ум. 8 Сент. 1916 г.
Рыжов, Иван Андреевич, с 22 Авг. 1882 г.
Рыжов, Николай Иванович.
Рябов, Павел Яковлевич, с 1 Июня 1853 по 1 Сент. 1892 и с 20 Нояб. 1895 по 1900 г.
Рябов, Петр Яковлевич, с 23 Марта 1864 г.
Рязанцев, Иван Васильевич, 1824 г. ум. 1831 г.

Сабуров, Александр Матвеевич, с 1824 г. ум. 28 Июня 1831 г.
Сабуров, Константин Александрович, с 11 Мая 1847 г.
Савинов, Александр Николаевич, с 1884 по 1885 г.
Садовский, Михаил Иванович, с 1859 г.
Садовский, Михаил Михайлович, с 1 Окт. 1911 г.
Садовский, Михаил Провович, со 2 Мая 1870 г. ум. 26 Июля 1910 г.
Садовский, Пров Михайлович, с 6 Апр. 1839 ум. 16 Июля 1872 г.
Садовский, Пров Михайлович, с 1 Сент. 1895 г.
Садовский, Яков, с 1 Мая 1845 г.
Сазонов, Владимир Алексеевич, с 1 Сент. 1907 по 1 Сент. 1912 г.
Саломатов, Филарет Осипович, с 1 Сент. 1898 (с 1910 г. режиссер).
Самарин, Иван Васильевич, с 20 Мая 1837 ум. 13 Августа 1885 г.
Самарин, Михаил, с 15 Окт. 1843 г.
Самойлов, Петр, с 1840 г.
Сампелев, Алексей Николаевич, с 10 Мая 1869 по 1 Окт. 1894 г.
Санин, Александр Акимович, режиссер, с 1 Сент. 1919 г.
Сахаров, Василий, с 10 Мая 1835 г.
Сахаров, Степан, с 9 Янв. 1835 г.
Сашин, Александр Федорович, с 15 Окт. 1905 г.
Синявский, Александр, с 26 Окт. 1844 г.
Скуратов (Новиков), с 1882 г. по 1886 г.
Скрябин, с 1 Сент. 1915 г.
Славин-Протопопов, Александр, с 1839 г.
Славин, Алексей Иванович, с 1 Сент. 1889 по 1909 г.
Соколов, Василий Федорович, с 2 Июня 1826 по 1848 г.
Соколов, Дмитрий Иванович, режиссер и суфлер, с 1 Окт. 1846 по 1859 г.
Соколов, Евгений Петрович, с 1 Авг. 1884 г. по 1 Авг. 1904 г.
Соколов, Михаил Петрович, с 4 Мая 1848 г.
Соколов, Николай, ум. 1840 г.
Солнцев, Павел Николаевич, с 1857 по 1860 г.
Соловьев, Алексей Степанович, режиссер и библиотекарь.
Соловьев, Василий Федорович, суфлер, с 23 Окт. 1842 по 1 Сент. 1860 г.
Соловьев, Николай Алексеевич, с 1918 г.
Соловьев, Сергей Петрович, режиссер, с 13 Февр. 1836 по Янв. 1850 г. ум. 18 Авг. 1879 г.
Степанов, Василий Алексеевич, с 20 Июня 1827 г. по 1848 г.
Степанов, Владимир Осипович, с 1 Сент. 1895 г. по 1 Сент. 1898 г.
Степанов, Петр Гаврилович, с 5 Июня 1825 г. ум. 12 Мая 1869 г.
Степанов, Петр, Степанович, с 12 Сент. 1847 по 1854 г.

Стрельский (Стыров), Василий, с 1832 по 1833 г.
Строев, Матвей Михайлович, пом. режиссера, с 1 Сент. 1893 по 1898 г.

Таланов, Григорий Васильевич, с 1 Авг. 1888 по 1909 г.
Тарасенков, Петр Алексеевич, с 1 Окт. 1888 по 1909 г.
Тарасов, Сергей Михайлович, с 1 Сент. 1899 г. по 1 Сент. 1904 г.
Тихомиров, Петр ум. 1834 г.
Толокин, Иван Алексеевич, 2 реж.
Тольский, Анатолий Альбертович, с 1 Сент. 1895 по 1 Сент. 1902 г.
Третьяков-Стрельский, Михаил Кузьмич, с Апр. 1865 по 25 Мая 1870 г.
Турчанинов, Иван Егорович, с 24 Ноября 1840 по 1863 г.

Украсов ум. 1839 г.
Уралов, Николай Иванович.
Усачев, Федор Петрович, с 26 Окт. 1823 г. по 1 Авг. 1883 г.

Федоров, Николай Викторович, с 1 Сент. 1888 по 1909 г.
Федотов, Александр Александрович, с 1 Июля 1893 по 1910 г.
Федотов, Александр Филиппович, с 17 Мая 1862 г.
Феоктистов, Сергей Иванович, с 1 Сент. 1900 г. ум. 30 Апр. 1912 г.
Филиппов, Сергей Иванович.
Фохт, Сергей, Николаевич, с 1 Сент. 1904 (с 1910 при Режисс. управл.).
Фролов, Н. (2 режиссер) с 3 Февр. 1913 г.

Хлебников, Василий Иванович, с 1912 г.
Худолеев, Иван Николаевич, с 1 Сент. 1893 г.

Цыганов Николай, с 1824 г. ум. 1833 г.

Черкасов, Николай Ионович, с 1 Янв. 1842 г. ум. 16 Сент. 1877 г.
Черневский, Алексей Антипович, с 31 Марта 1865 г. ум. 4 Июня 1878 г.
Черневский, Сергей Антипович (Главн. режисс.), с 2 Июля 1852 ум. 21 Авг. 1901 г.
Чилинин, Михаил, с 1850 г.

Шаломытов, Василий Васильевич, с 9 Окт. 1872 г.
Шамин, Николай Николаевич.
Шашкин, Михаил Федорович, с 1859 по 1863 г.
Шеин, Николай Аристонович, с 1 Июня 1882 г.
Шиловский, Константин Степанович, с 1888 г.
Шуберт, Михаил, с 1838 г.
Шумский (Чесноков), Сергей Васильевич, с 18 Апр. 1841 г. ум. 1878 г.
Шугаров, Сергей Петрович.

Щеголев (Трубецкой), Василий Иванович, с 1 Сент. 1904 г. по 1909 г.
Щепин, Павел, с 12 Июля 1829 г.
Щепкин, Михаил Семенович, с 6 Марта 1823 г. ум. 11 Августа 1863 г.
Эггерт, Константин Владимирович.

Южин (кн. Сумбатов), Александр Иванович, Народн. арт. Респ., с 1 Июня 1882 г.
Юрин, Николай Борисович, с 1 Нояб. 1914 г.

Яковлев, Иван, по 1835 г.
Яковлев, Николай Капитонович, с 1 Сент. 1893 по 20 Сент. 1903 г.
Яковлев, Степан Иванович, с 28 Сент. 1898 г.
Яковлев, Федор Петрович, суфлер, с 15 Нояб. 1894 г. по 15 Окт. 1896 г.
Янковский, Петр, с 15 Окт. 1843 г.

ОПЕЧАТКИ

	Напечатано:	Следует читать:
Стр. 30	С. И. Мочалов	С. Ф. Мочалов
» 189	«Орлеанская Дева» Шекспира	«Орлеанская Дева» Шиллера
» 193	Зейнаб	Царица Тамара
» 279	А. И. Южин — «Кориолан»	А. И. Южин — «Кориолан» Шекспира
» 660 (в последней строке)	4 октября	14 октября
Стр. 696	1824—1917	1824—1924

СРЕДИ ПОРТРЕТОВ пропущены (не помещены)

Стр. 32 Портрет В. В. Рыкалова
» » В. И. Рязанцева

СОДЕРЖАНИЕ

СТРАН.

А. И. ЮЖИН — «К изданию сборника» 9

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ — «К столетию Малого театра» 19

А. Р. КУГЕЛЬ — Общественно-культурное значение Малого театра 37

П. А. МАРКОВ — «Эпоха накануне Малого театра» 73

В. А. ФИЛИППОВ — «Очерк общественного значения деятельности Малого театра 137

П. А. МАРКОВ — «Малый театр тридцатых и сороковых годов» 167

Проф. Н. Л. БРОДСКИЙ — «В Малом театре 50 — 70-х годов 247

С. К. ШАМБИНАГО — Островский и Садовский 315

Проф. П. Н. САКУЛИН — Малый театр в последнюю четверть XIX века 347

В. А. ФИЛИППОВ — «Начало XX столетия» 432

В. А. ФИЛИППОВ — «Малый театр в годы революции 491

Н. П. КАШИН — «Исторический очерк Управления Малого театра» 555

А. А. ФОМИН «Школа Сценического искусства при Малом театре» 603

Е. С. БОНДАРЕНКО — «Здание Малого театра» 649

Д. И. ЛЕШКОВ — «Репертуар и Актеры Малого театра за сто лет» 665

Все клише исполнены в Первой Образцовой
Типографии — Москва

ЛТ